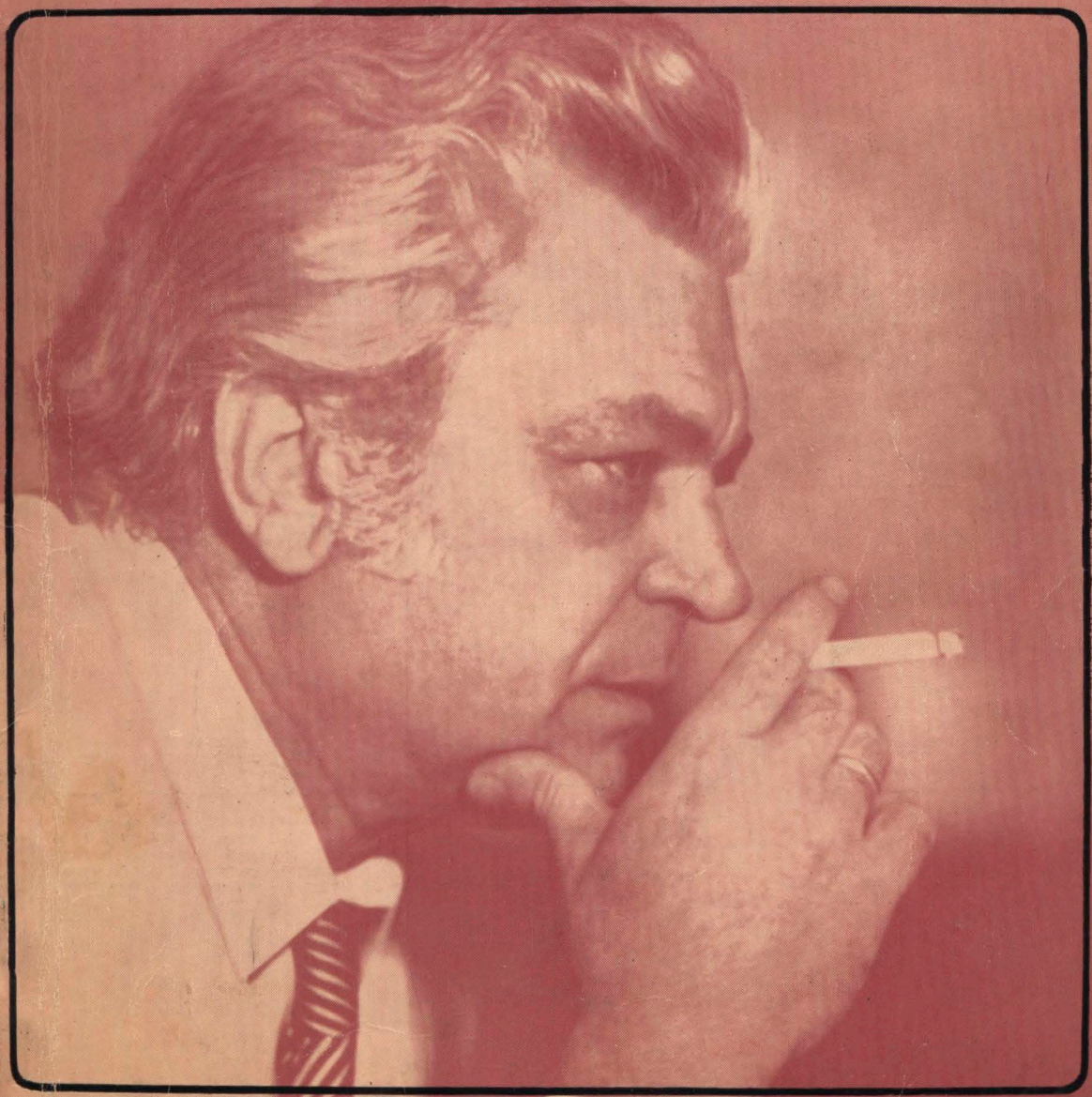
ИСКУССТВО КИНО 3

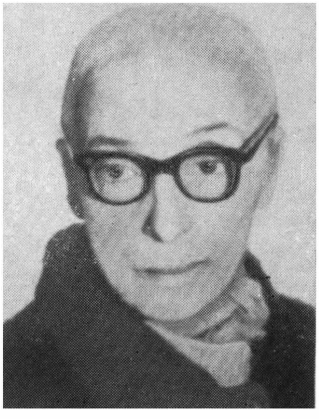
1973



ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 70-летием

КРЕПСА ВЛАДИМИРА МИХАЙЛОВИЧА, кинодраматурга, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Ломоносовской премии, автора сценариев художественных фильмов «Дорога к звездам», «Райнис», «Море студеное», «Крушение эмирата», «Лавина с гор», «Второе цветение», автора сценариев многих научно-популярных картин, среди которых «Великий дар природы», «В небе Покрышкин», «Шаги космической эры», «Путь артиста (Хмелев)», «Борис Щукин», «Качалов», «Вахтангов», «Протазанов»



с 70-летием

ЛОКШИНУ ХЕСЮ АЛЕКСАНДРОВНУ, поставившую (совместно с Э. Гариным) фильмы «Доктор Калюжный», «Принц и нищий», «Синегория», «Обыкновенное чудо», «Веселые расплюевские дни»

с 80-летием

ЛЮБАШЕВСКОГО (Д. ДЭЛЯ) ЛЕОНИДА СОЛОМОНОВИЧА, заслуженного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, кинодраматурга и актера; соавтора сценариев «Встречный» и «Депутат Балтики», автора сценариев фильмов «Таланты и поклонники», «Музыканты одного полка», исполнявшего роль Якова Михайловича Свердлова в картинах «Выборгская сторона», «Ленин в 1918 году», «Яков Свердлов», «Вихри враждебные», «В дни Октября» и других

с 50-летием

ВЕСНИКА ЕВГЕНИЯ ЯКОВЛЕВИЧА, заслуженного артиста РСФСР, игравшего в фильмах «Урок жизни», «Отелло», «Дело № 306», «Прыжок на заре», «Командировка», «Яблоко раздора», «Свет далекой звезды», «Обыкновенное чудо», «Сильные духом», «Семь стариков и одна девушка», «Угрюм-река», «Офицеры» и многих других, постоянно выступающего в сюжетах сатирического киножурнала «Фитиль».

ИСКУССТВО КИНО 3
1973

Ежемесячный журнал

Орган

Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Зам. главного редактора Суменов Н. М.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Технический редактор Конарев В. К.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й странице обложки—Сергей Бондарчук в роли доктора Ивенса в фильме «Молчание доктора Ивенса» (режиссер Б. Метальников, «Мосфильм»)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

1
Документальное кино и критика

23, 60
Экранные вести

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

24
М. Зак Только об одном сражении
32
Н. Игнатьева На житейский сюжет
42
Н. Савицкий Свет памяти
50
Конст. Славин Суть и знамение времени

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

61
«Тени исчезают в полдень». На письма зрителей фильма отвечают писатель и режиссеры

ДИСКУССИИ

68
Михаил Колесников По ту сторону психологического барьера

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

80
Н. Лордкипанидзе Путь к образу

СРЕДИ КИНОЛЮБИТЕЛЕЙ

102
Григорий Рошаль Тысячи объективов смотрят в жизнь

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

112
М. Блейман Новая встреча с «Встречным»

ПОРТРЕТЫ

129
Маргарита Саенко Драматургия ищущей мысли

ЗА РУБЕЖОМ

139
Далъ Орлов Поездка в Пхеньян
150
Медведкин во Франции
152
А. Асаркан Осетрина второй свежести

СЦЕНАРИЙ

157
Г. Бокарев По собственному желанию

190
ФИЛЬМОГРАФИЯ

Iskusstvo Kino
Cinema Art

THE TIME AND THE SCREEN

Documentary Film and the Film Criticism (page 1).
Soviet cinéastes and critics discuss the problems and ways of documentary cinema and the role of film criticism in its development.

NEW FILMS

Mark Zak Only One Battle (page 24).
Review of the film «The Hot Snow» (Mosfilm). 1972.

Nina Ignatyeva A Topic from the Everyday Life (page 33).
Review of the film «Nyurka's Life» (Mosfilm), 1972.

Nikolay Savitsky In the Light of Memory (page 42).
Review of the film «An Unexpected Visitor» (Mosfilm), 1972.

Konstantin Slavin The Essence and the Emblem of the Time (page 50).
Review of the films «Chile: Toiling, Struggling, and Hoping» (Central Documentary Film Studios) and «Peru—Thousands and Three Years» (CDFS and «Amauta» — Peru) 1972.

CORRESPONDENCE WITH THE READERS AND SPECTATORS

«Shadows Vanish in the Noon» (page 61).
Anatoly Ivanov, the author of the screen-play, Valery Uskov, and Vladimir Krasnopolsky, the directors of the TV serial, answer the letters of the spectators.

DISCUSSIONS

Mikhail Kolesnikov Beyond the Psychological Barrier (page 68).
The writer continues discussing problems of the technological revolution and their reflection in art.

FROM THE ARTISTIC EXPERIENCE

Natella Lordkipanidze The Way towards the Image (page 80).
Sergey Bondarchuk and Innokenty Smoktunovsky working with the «Uncle Vanya» team.

AMATEUR CINEMA

Grigory Roshal Thousands of Objectives Look at Life (page 102).
On the problems of the amateur cinema.

TRADITIONS THAT LAST TOMORROW

Mikhail Bleiman New Encounter with «The Counterplan» (page 112).
About the prominent film of the thirties.

PROFILES

Margarita Sayenko Dramatic Quality of the Searching Thought (page 129).
About Felix Sobolev, a well-known documentary film maker.

ABROAD

Dal Orlov A Trip to Pyongyang (page 139).
Notes on the Korean cinema.
Medvedkin in France (page 150).
French press about the work of Alexandre Medvedkin, a prominent Soviet director.

Alexander Asarkan Salmon of the «Second Freshness» (page 152).
Review of the film «Comment Réussir en Amour» (France)

SCRIPT

Gennady Bokarev At One's Own Wish (page 157).

Filmography (page 190).

Адрес редакции: 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. А-06077. Подписано к печати 22/II-72 г. Формат бумаги 70+90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 46300 экз. Заказ 2064. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Документальное кино и критика

Собеседование в редакции

«Несомненно, успехи советской литературы и искусства были бы еще значительнее, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика более активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей».

Л. И. БРЕЖНЕВ
Из Отчетного доклада Центрального Комитета КПСС XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», первую годовщину со дня опубликования которого недавно с глубоким вниманием отметила советская общественность, явилось важным звеном в работе, последовательно и целеустремленно проводимой Центральным Комитетом партии советских коммунистов по осуществлению, по претворению в жизнь величественной программы умножения духовных богатств социализма, неустанного повышения роли искусства и литературы в воспитании нового человека, выдвинутой XXIV съездом КПСС.

На роль, которую в осуществлении этой программы призвана сыграть литературно-художественная критика, указал в Отчетном докладе съезду Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев. Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» явилось действенным и мобильным выводом из этих положений Отчетного доклада ЦК, из решений, принятых съездом. В нем с ленинских позиций были рассмотрены перспективы и задачи развития критики, марксистской науки о литературе и искусстве в современных условиях, определены средства, необходимые для того, чтобы критика, этот важнейший, испытанный инструмент проведения линии партии в сфере художественного творчества, ощутимо, весомо увеличила свой вклад в развитие всех видов и родов искусства, избавилась бы от недостатков и слабостей, мешающих ей решать стоящие перед ней задачи на уровне, на который поднялась вся идеологическая работа в стране после XXIV съезда КПСС.

Центральный Комитет партии указал в своем Постановлении на то, что важнейший долг критики состоит в том, чтобы «глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии». Подчеркнув, что литературно-художественная критика «призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства», ЦК КПСС особо обратил внимание всех работающих на этом важнейшем участке литературы на то, что, «развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам».

Сейчас, по прошествии года после опубликования Постановления «О литературно-художественной критике», можно с уверенностью сказать, что призывы, с которыми партия обратилась к критикам, те фундаментальные, научно выверенные программные положения, которые были сформулированы в этом важном теоретическом документе ЦК КПСС, были с глубоким пониманием и интересом восприняты в литературно-художественной среде, получили горячий отклик у всей советской общественности. Было бы вредно впадать в благодушие и утверждать, что серьезные недостатки, которыми страдала критика, в частности критика, ориентированная на «важнейшее из искусств» — на искусство экрана, уже преодолены. Но было бы глубоко неверно не видеть, что большая работа по преодолению этих недостатков уже началась и что протекает эта работа плодотворно, по пути, указанному партией.

Неоценимую помощь критике, работающей над претворением в жизнь идей, составивших содержание Постановления «О литературно-художественной критике», Центральный Комитет партии оказал, приняв летом прошлого года Постановление «О мерах по

дальнейшему развитию советской кинематографии». Проникнутое заботой о всемерном приумножении творческих завоеваний советского многонационального киноискусства, оно с исчерпывающей полнотой определило, в чем состоят недостатки, мешающие кинематографистам поднять всю свою работу на уровень требований, выдвинутых XXIV съездом КПСС, указало на основе глубокого и всестороннего анализа основные задачи и пути развития киноискусства.

Целый арсенал идей, новых теоретических положений, развивающих в современных исторических условиях ленинское учение о решении национального вопроса при социализме, советские критики, все советские писатели, режиссеры, артисты, художники обрели в докладе, с которым выступил на празднования пятидесятилетия со дня основания Союза Советских Социалистических Республик Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев. В этом докладе были обобщены итоги полувековой работы партии по решению национального вопроса, по созданию той новой исторической общности людей, когда все народы и народности, проживающие на территории нашей страны, слились в единый советский народ и, развивая свои глубоко самобытные по форме, интернационалистичные по направленности социалистические культуры, в итоге создали е д и н у ю многонациональную культуру. К теоретическим выводам и прогнозам, содержащимся в этом замечательном документе, еще долго будут обращаться в своей работе философы, социологи, искусствоведы, критики.

В том числе, разумеется, и критики, посвятившие свои силы кинематографии. К ним в полной мере относились все те упреки, которые содержались в Постановлении «О литературно-художественной критике». Читая в этом документе строки, где констатировалось, что «состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве», что в критике «недостаточно глубоко анализируются процессы развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций», кинокритики, и прежде всего редакция нашего журнала, ясно сознавали, какой важности и глубины урок содержится для н а с в этих суровых и по-ленински безупречно точных констатациях.

Именно это сознание побудило советских киноведов в месяцы, последовавшие за опубликованием Постановления «О литературно-художественной критике», строго и нелицеприятно оценить, проанализировать как общее состояние дел на киноведческом фронте (особенно полезным с этой точки зрения оказался прошлогодний пленум правления Союза кинематографистов, специально посвященный задачам кинокритики), так и меру готовности отдельных отрядов критики к решению стоящих перед ними задач. Во имя этой же цели в «ИК» была проведена, в частности, дискуссия киноведов о методологических проблемах истории советского кино (см. «ИК», 1972, № 6), а несколькими месяцами позже — собеседование о состоянии и задачах критики, работающей над осмыслением процессов развития советской кинодокументалистики.

Что побудило редакцию специально сконцентрировать внимание именно на этом отряде нашей кинокритики?

Разумеется, прежде всего тот факт, что несмотря на появление ряда лент, талантливо, с партийных позиций осветивших многие явления и процессы современности, кинопублицистика у нас, как сказано в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», все еще «не получила должного развития». Хороших лент, привлекающих к себе всеобщее внимание яркостью публицистического решения, мало, общий же уровень документальной кинематографии все еще остается недостаточно высоким.

Активизировать силы кинокритики в борьбе с серостью, созерцательностью, вялой описательностью, с однообразием художественных решений и бедностью тематики — такова п е р в а я задача, решению которой должна была, по нашему замыслу, способствовать дискуссия.

Не менее важно было в откровенном товарищеском собеседовании объективно оценить состояние самой кинокритики, меру ее повседневного вклада в развитие советской кинопублицистики, степень ее готовности к решению задач, вытекающих из постановлений ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

В той группе советских киноведов, которая связала свою творческую судьбу с проблемами кинодокументалистики, есть серьезные ученые, публицисты, критики, глубоко и творчески рассматривающие в своих статьях как общие вопросы теории советского документального фильма, так и современное его состояние, есть авторы, к голосу которых внимательно прислушиваются и кинематографисты и зрители.

Но, во-первых, критиков, специализирующихся на проблемах документального кино, слишком мало, в силу чего на страницах журналов и газет мелькают под рецензиями на документальные фильмы одни и те же имена, а во-вторых, высокий уровень отдельных статей и рецензий делает еще более заметным недостаточный профессионализм б о л ь ш и н с т в а откликов на новинки документального экрана.

— Даже в специальных киноведческих изданиях, например, в нашем журнале,— сказал, открывая собеседование, главный редактор «Искусства кино» Е. С у р к о в, — статьи, по-профессиональному остро, глубоко анализирующие документальные фильмы, редки. В большинстве статей разговор ведется даже не столько о самих фильмах, сколько о тех явлениях и процессах жизни, которые послужили материалом для этих фильмов. На первый взгляд, это придает некоторым из опубликованных у нас рецензий видимость публицистической остроты. На самом же деле публицистика в таких случаях часто оборачивается примитивной риторикой, лишь по видимости сдабри-

вающей тот самый «беглый пересказ содержания», к которому, по точной характеристике партийного документа, и сводятся такие рецензии.

Мы,— сказал Е. Сурков,— печатаем много рецензий на документальные фильмы. Но можно по пальцам перечесть рецензии, которые содержали бы нечто большее, чем просто беглое публицистическое комментирование отраженных в том или ином фильме явлений, давали бы представление не только о данной картине, а и о сущности процессов, характеризующих развитие современного документального фильма. По пальцам можно перечесть и рецензии, отмеченные подлинной творческой взыскательностью. Чаще всего ради важности затронутой документалистом темы мы «прощаем» ему все профессиональные прегрешения — вялый монтаж, дикторское многословие (а иногда и суесловие), случайные, малосодержательные интервью, банальность многих кадров. Но подобная «снисходительность» ничего общего не имеет ни с заботой об ориентации кинематографистов на жизненно важные, остро актуальные темы, ни с бережным отношением к действительно очень нелегкому, очень трудоемкому искусству документалиста. Партия учит нас, что критика, способствуя расширению идейного кругозора художника, в т о ж е с а м о е в р е м я призвана помогать и совершенствованию его мастерства. К сожалению, в большинстве случаев сочетать оба эти критерия в своей работе нам пока еще не удается.

Сознавая все это, мы и организовали собеседование, с результатами которого в этом номере журнала познакомятся наши читатели.

Дискуссию «Документальное кино и критика» открыл режиссер Л е о н и д М а х н а ч.

Л. Махнач, режиссер

Мне очень хочется, чтобы наш разговор был прямым и честным, чтобы он затронул самые существенные проблемы и помог определить основные слабости нашей повседневной практики, наши главные недостатки. А они, если говорить откровенно, заключаются, на мой взгляд, прежде всего в низком уровне нашей «поточной» документальной кинематографии. У нас есть несколько вершин, на которых и концентрируется внимание зрителей и критиков, а то, что остается спрятанным за этими вершинами, как правило, не привлекает внимания профессионалов.

Между тем то сравнительно небольшое число фильмов, которое нам доводится видеть, не отражает подлинного положения вещей. Составить более или менее полное представление о том, что выпускают наши студии на основании того, что мы видим на официальных просмотрах в Доме кино или на фестивалях, нельзя. Хотя даже фестивальные программы, как я мог в этом убедиться, оказавшись в прошлом году на Тбилисском фестивале в качестве члена жюри, включают так много посредственных, серых картин, что после Тбилиси, например, в памяти остались лишь единицы.

Возможно, я несколько утрирую, но мне кажется, что несмотря на заслуженный успех ряда лент, выпущенных за последние полтора-два года, мы, если, повторяю, иметь в виду не отдельные вершины, а весь поток выпускаемых на всех студиях документальных фильмов, продвигаемся вперед все же недостаточно быстро. Во всяком случае, те люди, для которых мы работаем, сегодня растут много быстрее, чем наша кинодокументалистика...

Какую же роль в этих условиях отведем мы критике? В чем ее основная задача?

Конечно, уровень критики в документальном кино прямо зависит от уровня наших произведений. Такая зависимость существовала всегда во всех родах и видах искусства. Вспомним историю русской литературы. Критическая мысль была и там тем ярче, чем значительнее были процессы, происходившие в сфере романа, драмы, поэзии.

Но есть и обратная зависимость. Чем ниже уровень критики, тем медленнее развивается искусство. Как раз на эту сторону дела и обращает внимание ЦК КПСС в Постановлении «О литературно-художественной критике» В этом Постановлении критика справедливо расценивается как мощный рычаг, который должен способствовать подъему искусства, направлению его развития по правильному руслу. Значит, и нам сегодня, в нашем разговоре, надо прежде всего сосредоточить внимание на том, что еще надлежит предпринять для того, чтобы критика, ориентированная на проблемы документального кино, приобрела и высокий профессионализм, и партийную принципиальность, и оперативную боевитость.

Я понимаю, что при нынешнем уровне документальной кинематографии (если ее брать как единое целое, так сказать, поточно) критике трудно бывает развернуться. Но я говорю об этом не в оправдание критики, а для того, чтобы подчеркнуть: с оценкой наших фильмов в печати происходят подчас весьма странные вещи. Отстает и та часть критики, которая посвящает свои силы разработке т е о р и и экранной публицистики. Но еще хуже обстоит дело с рецензированием новых картин. Рецензии настолько случайны, редки и зачастую субъективны, что позволяют предъявить критикам товарищеский счет за отсутствие должной принципиальности и профессиональной требовательности в оценке нашей работы. То хорошее, что мы делаем, нередко не анализируется, а только хвалится, а об огромном количестве средних и плохих фильмов вообще не говорится ни слова. Я, например, не помню картину, которая получила бы прямую критическую оценку в печати.

Можно предположить, что излишне снисходительный тон нашей критики субъективно часто мотивируется значительностью, общественной важностью тематики рецензируемых фильмов. На том же Тбилисском кинофестивале документальному кино справедливо ставилось в заслугу обращение к злободневным проблемам современности, темам труда, рабочего класса и т. д. Но не может же критика забывать, упускать из виду, что из-за важности темы, из-за

Л. Махнач

актуальности материала она подчас амнистирует художественные слабости картин. И это не идет на пользу кинематографии, потому что если режиссер знает, что удачно выбранная тема заранее поставит его вне критики, он будет лишен важного стимула для совершенствования своего профессионального мастерства. Я думаю, что у нас не должно быть фильмов, «обреченных» на успех. Ведь какие-то фильмы, если и бывают подобным образом «обречены на успех», то все же не у зрителей, не у народа, а только у рецензентов.

А мы должны думать о другом: примут или не примут данный фильм миллионы, донесет ли он до них важную идею, актуальный замысел. Потому что только в этом случае фильм станет по-настоящему действенным оружием, поможет коммунистическому воспитанию зрителей. Нельзя поэтому мириться с тем, что в отзывах на наши картины так часто обходится вопрос о том, нашла ли важная идея в работе режиссера, оператора достойное ее художественное воплощение.

Случается же — нередко — другое: по поводу фильма, встретившего резкую критику на худсовете студии, в печати, даже специальной, вдруг появляется хвалебная статья. И приходится ломать голову — кто же прав?

По моим наблюдениям, в большинстве случаев при таких расхождениях правда все же оказывается не на стороне критиков, а на стороне худсоветов.

Конечно, когда о документальной кинематографии говорят вообще — на пленумах и съездах кинематографистов, в нашей профессиональной аудитории,— то ее критикуют. Но критикуют общими словами: «Недостаточно ярко в ряде случаев...», «еще немало серых фильмов...» и т. д. Названий же неудавшихся фильмов, а тем более конкретного объяснения, почему они не удались, почему оказались серыми, не услышишь и в этих разговорах.

Следовательно, получается так, что хвалим мы поименно, а осуждаем анонимно. К лицу ли нам такая странная уклончивость? Кому она полезна?

О себе, о своих фильмах всегда знаешь лучше и больше, чем о других. Внимательнее следишь за откликами, это естественно и понятно. Так вот, я должен сказать, что за исключением одной-двух рецензий в журнале «Искусство кино» мои работы ни разу не подвергались взыскательному критическому разбору. И, конечно, не потому, что они безупречны.

Не хочу ханжить, похвалу читать приятно. Но хочется прочесть и внимательный взыскательный и требовательный разбор, из которого можно было бы понять, над чем надо еще работать, что преодолевать и совершенствовать. Поэтому я благодарен Г. Кублицкому за то, что он точно, как бы с позиций нашего замысла проанализировал на страницах «Искусства кино» фильм, который мы сделали с Л. Перским — «Глазами друга» — о Варшаве и Москве. Его меткие, иногда иронические замечания заставили меня не раз покраснеть. И в то же время я вынужден был согласиться с ними, извлекал из них уроки.

Извлечь уроки из критики... Собственно, для того, чтобы это было возможно, критика и существует. Если из статьи нельзя извлечь никаких уроков, то зачем она? А сколько у нас печатается статей, в которых заключен какой-то ценный для режиссера урок? Очень мало. Журнал «Искусство кино» помещает материалы о документальной кинематографии из номера в номер — общие обзоры, отдельные рецензии. Здесь печатаются критики, чей авторитет общепризнан: А. Михалевич, Г. Кублицкий, К. Славин, А. Марьямов. Но даже в наиболее удачных критических выступлениях порой чувствуется какая-то стесненность, что ли: «неудобно-де говорить плохо». Даже в интересном обзоре документальных фильмов «Суп из топора», где, пожалуй, впервые был затронут вопрос о низком уровне нашей «поточной» продукции, А. Марьямов декларативно, даже не попытавшись обосновать свои оценки, отнес к достижениям документального кино некоторые фильмы, сделанные в последнее время на ЦСДФ, хотя в этих фильмах, наряду с волнующими, интересными мыслями, есть и много несовершенного. Я не верю, что такой опытный литератор и кинематографист, как А. Марьямов, действительно не почувствовал художественного несовершенства хотя бы некоторых из названных им картин.

А между тем высокая профессиональная требовательность, квалифицированный подход к оценке к а ж д о й документальной ленты важны не только сами по себе, но еще и для выработки о б щ и х высоких критериев в нашей совместной работе.

Принципиальность в оценках кинофильмов нам тем более необходима, что при огромном количестве документальных картин, у нас выходящих, в стране очень мало печатных изданий, специально посвященных кинокритике. В Польше, например, при сравнительно небольшой документальной кинематографии можно с ходу назвать киноиздания, занимающиеся ею. Насколько же вырастает в таких условиях удельный вес каждой рецензии, появляющейся

в наших киножурналах, и сколько таких рецензий вообще может в них появиться? Ведь как бы ни был расположен журнал «Искусство кино» к кинодокументалистам, предоставить им большую площадь, чем предоставляет сейчас, он вряд ли сможет.

Но тем ответственнее, тем качественнее должна быть каждая появляющаяся в нем публикация.

Скажу еще, что необходимо так организовать работу кинокритики, чтобы она не только анализировала появляющиеся фильмы, но и заглядывала в будущее, помогала определять пути развития публицистики экрана. К сожалению, статей с таким «стратегическим» замыслом я почти не помню. А хотелось бы, чтобы киноведение не только отвечало на возникающие у нас вопросы, но и ставило бы их перед нами.

В последнее время многие сферы жизни и деятельности общества поверяются тщательно налаженным социологическим анализом. Насколько мне известно, сколько-нибудь широко и серьезно такая работа в кинематографии, в частности — в документальной, не ведется. А жаль. Ведь если бы социологический анализ текущей кинопродукции, откликов, которые она вызывает у зрителей, был бы налажен с должной научной обстоятельностью, мы, наверное, узнали бы немало нового, а в какой-то мере и неожиданного для нас о социальной, общественной функции документального кино, о мере его реального воздействия на зрителей.

Мы говорим с гордостью и по праву, что мы — помощники партии, что мы призваны своим искусством служить народу. А чем в действительности мы влияем на мировоззрение людей? Как, что и сколько смотрит зритель? Другими словами, каков КПД нашей деятельности? Этого мы по-настоящему не знаем. И это очень плохо. Незнание зрителя уподобляет нас артиллеристам, стреляющим наугад, в пространство.

Скажу еще о пресловутой проблеме документального кино и телевидения. По этому поводу написано предостаточно. И все же, дабы не остаться в одиночестве, я тоже коснусь этой острой проблемы, но только в одной плоскости.

Документальный фильм всегда обладал, наряду с другими, еще и информативной функцией. Сейчас говорят, что телевидение будто бы лишило его этой функции. Но если это и так, то, надо думать, взамен оно придало ему какие-то другие функции. Какие же именно?

Несколько лет назад мне довелось беседовать с одним западным кинодокументалистом. Он очень печально смотрел на будущность нашего искусства и считал, что оно умирает. Я тогда, естественно, не мог с ним согласиться. Но вот сегодня, спустя 5—6 лет, понял, что он кое в чем прав. Да, это верно, что документальное кино умирает, но умирает в т о м к а ч е с т в е, в каком существовало в прошлом. Умирает «фиксаторство», информационность. Зато в недрах нашего искусства рождается новое, новый авторский кинематограф, призванный вдохнуть жизнь в документальный фильм.

Процесс этот сложный и, вероятно, не столь быстро развивающийся. Но он уже заметен и нужно ему помочь. И в первую очередь этим должно заняться киноведение.

Осознание места документального кино, определение путей его развития во имя активной и доброй службы людям — такова главная задача кинокритики и, конечно, наша общая задача.

Р. Кармен, режиссер

Мы выпускаем рекордное количество документальных фильмов. В кинематографе и в телевидении за год их создается несколько сотен. Отчетливее становится и «специализация» — информативную функцию документального фильма все активнее выполняет телерепортаж, тем самым высвобождая силы документалистов для осмысления явлений действительности, для создания обобщенных ярких образов современности на киноэкране. Я согласен с Л. Махначом, что успех в этой области невозможен без подлинно творческого, без пристрастного авторского подхода к материалу действительности.

На экранах еще много фильмов серых, не отличающихся ни своеобразием творческой манеры автора, ни глубинной постановкой большой социальной проблемы. Мы же должны своим искусством с т а в и т ь в о п р о с ы и активно участвовать в поисках их решения, утверждать языком экрана наше коммунистическое мировоззрение. Только в этом случае мы выполним задачи, которые ставит перед нами наш стремительный век.

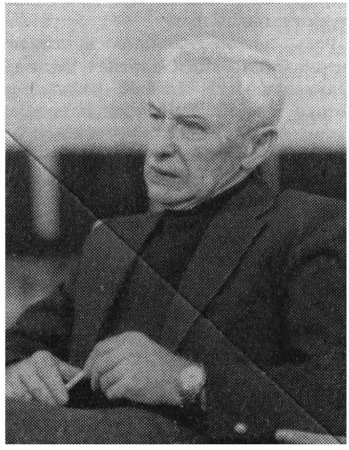
Роль документального кинематографа по праву оценивается нашей партией как первостепенная, ибо документальные фильмы рождаются в непрерывном потоке жизни, на актуальнейшем материале современности, являются, по существу, правофланговыми в общем боевом строю нашей литературы и искусства. Для них не существует «временной дистанции», зачастую необходимой для создания «крупногабаритных» произведений других жанров.

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», направленное на повышение роли критики в создании произведений литературы и искусства, отражает назревшие вопросы нашей творческой практики, решение которых должно определить новый подъем искусства, в том числе и искусства кинопублицистики. Партия обращает внимание на недостаточно высокий уровень критической мысли и на необходимость усилить направляющую роль критики в художественном творчестве.

В полной мере все это относится и к документальному кинематографу. Пересмотрите сотни вырезок, посвященных тому или иному документальному фильму,— в глазах мелькают привычные словосочетания, стершиеся от частого употребления: «Экран показывает... фильм повествует... перед нами возникают образы...» и т. д. Создатели фильма, как правило, указываются в сноске, в лучшем случае о них тоже пишут по трафаретам: «Зрелое мастерство... динамичный монтаж... удачное музыкальное оформле-

ние...» и т. д. Не хочется даже называть рецензиями эти пересказы содержания. К нашему общему удовлетворению, в журнале «Искусство кино» чаще появляются серьезные критические статьи, содержащие анализ творческих приемов, рассматривающие вопросы художественного метода. Однако и эти статьи не без греха. Оценивая фильмы на общественно значимые темы, авторы, натолкнувшись на какие-либо творческие просчеты, как бы проявляют «застенчивость», они теряют металл в голосе, их словно одолевает немота. Мы сталкиваемся здесь с той самой практикой, когда значимость темы как бы амнистирует художественное мастерство. Об этом, анализируя состояние критики, здесь уже говорил Л. Махнач.

В этой связи мне, вслед за Л. Махначом, хочется вспомнить опубликованную в «Искусстве кино» рецензию Г. Кублицкого на фильм Л. Махнача и Л. Перского «Глазами друга». Автор статьи предъявляет к режиссерам фильма серьезный творческий счет и отнюдь не снижает своей требовательности из-за важности большой темы. Напротив — именно в силу этой важности Г. Кублицкий п о в ы ш а е т требовательность к авторам картины. И это идет на пользу делу, помогает вернее, глубже понять работу талантливых кинематографистов, их силу и просчеты, слабости. Объективный творческий анализ удач и просчетов, доброжелательное, уважительное отношение к художникам, вложившим сердце и ум в свою работу, выгодно отличают эту рецензию от потока вялых пересказов содержания картин, каких так много появляется в печати, в том числе и в нашем журнале.



Р. Кармен

Высокая требовательность должна проявляться как в критике фильмов, созданных уважаемыми мастерами старшего поколения, так и в анализе работ молодых, делающих первые шаги по тернистому пути кинодокументалистики. Задача критики — помочь сценаристу, режиссеру, оператору объективно оценить сделанное, извлечь уроки из ошибок, выявить и научить использовать в последующей работе перспективные творческие решения. Хочется также, чтобы наша критика избавилась от налета «вкусовщины».

Это пожелание особенно актуально, поскольку сегодня — это надо констатировать с сожалением — у документалистов нет серьезной теоретической платформы. Наши критики мало заняты глубокими исследованиями природы кинопублицистики, проблемы жанров, места и роли живого слова, звучащего с экрана, вопросами короткометражного очерка. Особенно тревожит меня то, что критики не всматриваются в завтрашний день, не стараются выяснить, какое место будет занимать наше искусство в боевом строю в обстановке усиливающейся идеологической борьбы завтра.

Критик обычно включается в творческий процесс, когда фильм окончен, когда он уже на экране. А хотелось бы видеть его рядом с авторами р о ж д а ю щ е г о с я фильма. Уже в этот момент он может стать добрым советчиком, помогая автору нащупать наиболее верные решения, а то и найти свою тему. Критик должен уметь подсказать студии, какая тема может быть выразительно решена тем или иным режиссером. Такой критик остро необходим сегодня кинопроизводству. Он сможет не только оценить уже сделанную работу, но и раскрыть перед нами горизонты боевого искусства образной кинопублицистики.

С. Дробашенко, критик

Я думаю, что режиссер Л. Махнач очень правильно связал вопросы состояния критики с проблемой развития современного документального кино, с состоянием всего нашего кинематографа.

На протяжении значительного исторического этапа считалось, что документальное кино это как бы «низкий» жанр, во всяком случае,— второстепенная отрасль кино, которая не имеет прямого отношения к искусству. Считалось также, что документальный кинематограф призван лишь фиксировать внешние формы реальности, информировать о событиях, но не может якобы художественно анализировать действительность, как это делает игровое кино.

Как показало развитие искусства, подобные точки зрения были несостоятельны, они отражали упрощенный взгляд на проблемы документализма. Такие взгляды были тем более обидны, что научная исследовательская программа для развития документального фильма впервые была выдвинута в свое время именно у нас. Я имею в виду известные программные положения Дзиги Вертова, которые потом на длительное время были забыты.

Мне кажется, впрочем, что инерция в подходе к документальному кино как к второстепенному и даже третьестепенному виду искусства действует еще и по сей день. Такого рода инерция, с моей точки зрения, является основным злом, препятствующим развитию

как самого документального кино, так и, естественно, связанных с ним теории и критики!

На протяжении ряда лет неисчерпаемое многообразие творческих приемов и изобразительных средств документального кино сводилось к обзорным фильмам, которые протокольно — иногда лучше, иногда хуже — фиксировали жизненные процессы. Иногда авторы таких фильмов пытались как-то выделить интересные факты, интересную личность, но, как правило, не утруждали себя исследовательскими проблемами.

Недавно на творческой конференции кинематографистов Средней Азии и Закавказья мне пришлось посмотреть в числе других два фильма, не самых плохих, но весьма примечательных в свете затронутых мной вопросов.

Первый фильм — «Высотники», получивший награду на фестивале в Тбилиси. Это действительно один из неплохих фильмов последнего времени. Но разрабатываемая в нем тема интереснейшего и сложнейшего труда строителей высотных линий электропередач во многих случаях подменяется набором красивых видов и снятых с разных точек портретов людей. А в финальной панораме, снятой с вертолета, показано, как далеко протянулись по ущелью эти линии высоковольтных передач.

Здесь анализ сложного жизненного материала подменен подбором любопытно выполненных кинокадров. Это чистое описание, чистая иллюстрация, за которой ничего не скрывается. Отыскать в ней какую-то мысль, по существу, невозможно.

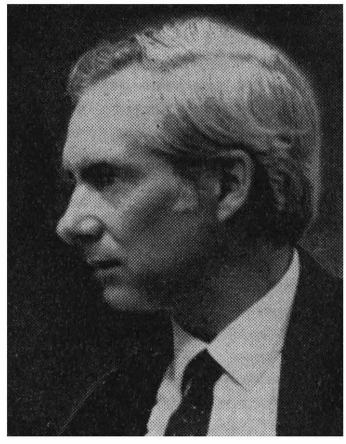
Еще более обидный случай произошел с картиной, которая мне представляется по своему замыслу выходящей за рамки произведений описательных, обзорных. Я имею в виду фильм рижского режиссера Г. Франка «Твой день зарплаты».

Поначалу в картине заявлена исследовательская тема. Авторы говорят о том, что они хотели бы поглубже разобраться в проблеме заработной платы, денежного обмена. Иначе говоря, здесь явно наметился социологический аспект исследования. Мы чувствуем, что тема фильма серьезна, что в нем поднимается важная для нас общественная проблема.

Но постепенно авторы теряют тему, ослабляют остроту драматургии, эмоциональность. Удачно найденная и поставленная социально-экономическая проблема оказывается сглаженной, забытой.

И еще один пример — картина режиссера Б. Рычкова «Русский мастер». Этот фильм как-то особенно обнаженно показывает, какой уровень аргументации считается подчас приемлемым в современной документалистике. В одном из эпизодов фильма рассказывается о том, как уральский сталевар, участвовавший в создании металлургического комбината в Индии (комбинат строился советскими специалистами), столкнулся однажды с трудной проблемой, с осложнениями при пуске доменной печи.

В дикторском тексте говорится, что для решения возникшей проблемы, по заключению специалистов ФРГ, Америки и других стран, потребовалось бы не



С. Дробашенко

менее года. Героем фильма задача эта была решена за 12 дней. Это поразительный факт. И у зрителей нет оснований не верить Б. Рычкову. Но зато есть все основания ждать от него объяснений, как в столь сложной ситуации и за такой короткий срок удалось выйти из затруднения. Режиссер, однако, ничего не объясняет. Он констатирует факт — и уходит от его анализа.

Думаю, что здесь также проявилась инерция стереотипа, которая, как я сказал выше, давно уже существует в нашем документальном кинематографе. Именно здесь лежит узел проблем, в которых надлежит разобраться критике.

Критика же, к сожалению, как правило, ограничивается беглым и столь же поверхностным пересказом содержания, сюжета фильма. Она описывает факты, показанные на экране, изредка добавляя к этому всякого рода общие места и публицистические тезисы. А постижение художественного процесса, анализ его до сих пор не стали главным предметом заботы ни для мастеров документального кинематографа, ни для работающей в этой области критики.

И пока мы не дадим себе в этом ясного отчета, мы с мертвой точки не сдвинемся. Причем дело вовсе не в том только, что у нас еще не разработана с достаточной полнотой теория документального кино, а в том, какими критериями мы пользуемся, оценивая состояние кинематографа.

В этой связи становится очевидным, что отмеченные в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» недостатки, проявляющиеся при анализе текущих процессов во всех видах искусств, полностью относятся и к критикам документального кино.

Надо отметить, что существует еще одна значительная область эстетического анализа, которой мы не уделяем достаточного внимания. Я имею в виду те специфические особенности, которые отличают до-

кументальное кино от всех других видов художественного освоения жизни. Лишь немногие режиссеры понимают эти отличия и исходят из них в своих фильмах. К ним относится, например, Л. Махнач,— он широко пользуется так называемым «открытым приемом» и специально обращает внимание зрителей на достоверность кадров. На этом, как известно, был построен в свое время и фильм «Обыкновенный фашизм» М. Ромма.

Но критика, к сожалению, редко обращает внимание на проблему достоверности, и в силу этого часто в своих рассуждениях о фильмах идет по пути глубоко неверному. Она не замечает, как сглаживаются различия между игровыми эпизодами и эпизодами, документально снятыми, как в силу такого сглаживания ослабляется общественная значимость документальных лент.

Без создания научных исследований, связанных со сложными проблемами эстетики, теории документального фильма, мы не будем располагать и четким критерием в оценке документальных картин. Это должна ясно понять вся наша критика, которая не может дольше пренебрежительно относиться к теории, отделять себя от нее.

Л. Кристи, режиссер

Роль критики в развитии документального кино. Так была сформулирована тема сегодняшнего разговора.

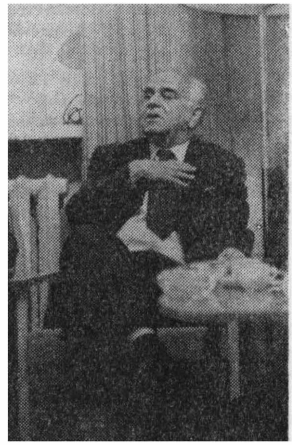
Думаю, что главный недостаток критики в документальном кино определяется тем, что она оторвана от жизни студий, от творческой практики, от существующей системы производства фильмов. Из истории литературы и искусства мы знаем, что выдающиеся критики, как правило, совмещали свою активную и многогранную литературно-критическую деятельность с работой профессионально-редакторской, то есть с критикой «практической», «текущей», «оперативной», и занимались ею не на «дистанции», а в живом творческом контакте с писателем, драматургом, поэтом, выдающимся режиссером, композитором, создателем живописных полотен. Они оставили яркий след в истории искусства — Белинский и Добролюбов, Стасов и Луначарский, многие другие. Все они выступали советчиками художников и писателей не только после окончания работы над произведением, а еще в период его создания.

В документальном кино нет критиков такого типа — не только по масштабу, но и по методу работы. Нет (или чтобы быть точным — почти нет) среди критиков, пишущих о документальном кино, тех, кто был бы связан с кинопроизводством.

Вряд ли кто сможет назвать также имена редакторов студии, которые были бы известны еще и как авторы интересных критических работ. А критическая статья, на мой взгляд, только тогда интересна (а значит и полезна), когда она отстаивает не только общие истины, но и творческие позиции, присущие автору статьи, идущие из его авторского «нутра». Только такая критика заставляет думать и глубже осмысливать свою и чужую художественную практику, а это мне представляется одним из главных назначений критики.

Поэтому я всегда с интересом читаю статьи Б. Добродеева, К. Славина, С. Дробашенко. Пусть статьи этих авторов очень часто в каких-то отношениях кажутся мне спорными, но именно это их свойство — умение пробудить в тебе живой интерес, а значит и желание спорить помогает мне, режиссеру, точнее определить собственные позиции.

Достоинства этих авторов определяются не только их даром критического мышления, но и накопленным ими за долгую практику значительным творческим опытом, накопленным или в их бытность редакторами документальных фильмов, или когда они выступали в качестве авторов сценариев.



Л. Кристи

Роль редактора на киностудии очень велика. Он должен быть политически грамотным и высококвалифицированным специалистом. И, помимо всего прочего, хорошим педагогом. Да, педагогом. Ибо, когда создаются сценарий и фильм, их автор находится в «водовороте» творческого процесса, ему очень трудно критически оценить свою работу, увидеть ее со стороны. И, естественно, что критические замечания воспринимаются часто болезненно. Значит, нужно обладать большим педагогическим даром, чтобы критика была правильно понята режиссером.

Конечно, полезно прочитать умную и доказательную рецензию на созданный тобой фильм. Но мне нужна такая же критика и до того, как фильм выпущен на экран, нужна «рецензия» на замысел, который я собираюсь воплотить, на фильм, который еще находится в производстве! Режиссерам нужна помощь критика на всех этапах создания фильма.

Сидит среди нас режиссер А. Пелешян, работы

которого вызывают большой интерес, особенно среди кинематографической молодежи. Как творчество многих талантливых молодых людей, фильмы его не бесспорны. Но вся критика его фильмов «изустная», разговорная. А вот статью о фильмах А. Пелешяна, о его творчестве читать нам не довелось. Но ведь все мы, наверное, одинаково ясно понимаем, насколько облегчила бы трудный процесс роста молодого художника кино серьезная квалифицированная критика.

Но главное, повторяю, это вопрос об участии критики в нашей повседневной практике, вопрос о том, какую работу (именно работу) должна выполнять критика в нашей студийной жизни — постоянно, всегда, каждый день.

Б. Добродеев, кинодраматург

Творческое соревнование, в которое неизбежно вступает документальный кинематограф с телевидением, в виду могучего развития последнего, необычайно плодотворно для всех документалистов. Это особенно заметно, когда документалисты кино и телевидения работают на одном и том же жизненном материале, делают объектом своих наблюдений одни и те же события и факты, рассказывают об одном и том же герое (или героях). Тут решают идейная зрелость, художественное совершенство, глубина психологического исследования. Ну и, конечно, точность драматургического решения, изобретательность режиссуры...

Таким образом, в этом соревновании растет, мужает мастерство документалистов. И неважно, кому достается победа — кино или телевидению. Все равно выигрывает зритель.

У меня такое чувство, что после нескольких удачных лент, после того как несомненно поднялся общий профессиональный уровень документальных картин, сейчас что-то «застопорилось». Реже появляются интересные фильмы на современном материале, реже творческие находки, талантливые кинодебюты.

Что-то неблагополучно и в принципах формирования репертуара, тематических и производственных планов студий. Посмотрите, какие идут во всех областях нашей жизни поиски подлинно творческих решений управления экономикой, таких решений, которые помогли бы предприятиям работать четко, гибко, оперативно, рентабельно. А мы в области планирования репертуара все еще живем по старинке, все у нас тут как-то громоздко, неоперативно, а главное, поверхностно-констатационно.

Мне кажется, что вместо кабинетного стиля руководства, «высиживания» темплана на студиях и в главках должна явиться другая форма — более гибкая, более чуткая, более динамичная, способная быстрее реагировать на то новое, что происходит во всех областях жизни, позволяющая документальному кино если не опережать, то в какой-то мере прогнозировать будущие события.

Мне думается, что документальное кино не слишком утруждает сейчас себя поисками — как в области содержания, так и в области формы.

Между тем жизнь ежедневно рождает новые темы, новых героев, новые проблемы. Рассказать о них тем языком документального кино, которым мы пользовались еще вчера, порой уже невозможно: надо искать новые выразительные средства, новую драматургию.

Я думаю, что создавшееся положение тревожно, ибо оно свидетельствует об известном творческом застое, о явно недостаточном притоке молодых профессиональных сил, в первую очередь сценаристов и режиссеров.

Допустим, эти вопросы находятся вне компетенции кинокритики. Но как тогда быть с творческим браком, с творческой «архаикой», если можно так выразиться?

Ведь нередко интересные задумки, свежий жизненный материал, новые темы компрометируются самими документалистами из-за отсутствия творческой фантазии, профессиональной изобретательности, из-за голого ремесленничества.

Вот где критика должна возвысить свой голос!

Наши газеты «Правда», «Комсомолка», «Литературная газета» постоянно держат руку «на пульсе» времени, поднимают важные вопросы, устраивают общественные диспуты, ведут подлинную разведку новых тем и героев.

Кинодокументалистика постепенно утрачивает эти боевые качества (это стало особенно заметно после появления такого мобильного «соперника», как телевидение), она чаще всего констатирует, фотографирует, информирует о том, что уже нередко потеряло свою злободневность. Особенно выразительно об этом свидетельствуют наши периодические киножурналы. Эти киножурналы нередко напоминают газеты, которые читатель получает с опозданием на... несколько недель, а то и месяцев.

Я понимаю, что тема нашего сегодняшнего разговора несколько иная. Но мне кажется, что, говоря о взаимоотношениях критики и документального кинематографа, мы не можем упускать из виду, что критика в наши дни должна быть глубоко профессиональной, разбирающейся во всех сторонах нашего дела, и следовательно, бить тревогу не только по частным поводам (неудача той или иной ленты), но и по поводу явлений общего, принципиального характера. Разве почти полное отсутствие проблемных картин на документальном экране может ее не волновать?

Я думаю, что одна из главных причин обедненности содержания документальных фильмов — невнимание к внутренней духовной жизни человека, к его индивидуальности.

И тут я приближаюсь к теме, для меня самой важной в нашем разговоре.

У меня складывается ощущение, что кинокритика еще далеко не вся и еще далеко не в полной мере осознала, что сегодня развитие документального кино, его успехи и неуспехи в решающей степени зависят от состояния драматургии. Да, именно дра-

Б. Добродеев

матургии. Конечно, это особый вид драматургии, совсем непохожий, скажем, на драматургию игрового фильма. Но это все же драматургия и по-своему очень сложная.

Беда только в том, что невероятная засоренность сценарных кадров документального кино людьми, лишенными не только понимания драматургии, но и зачастую элементарных литературных способностей, вынуждает нас топтаться на месте, снова и снова изобретать деревянный велосипед. Сценаристов-профессионалов в документальном кино — считанные единицы. Это не слова. Это факт. А образовавшийся вакуум охотно заполняют случайные люди. Критика же, поскольку она не привлекает внимание к проблемам драматургии, не содействует скорейшему притоку в документальное кино новых литературных сил из ВГИКа, с Высших сценарных курсов, молодых авторов, желающих и умеющих работать по-новому.

Вот почему, по-моему, одна из важнейших задач кинокритики сегодня заключается в том, чтобы помочь становлению драматургии документального кино.

М. Нечаева, критик

Думая о месте документального кино в социалистической культуре, его воспитательном значении, вспоминаешь боевую позицию, которую Горький обосновал, работая в журнале «Наши достижения». Писатель призывал тогда литераторов не гнушаться документальным очерком, не уставать совершенствовать его форму, извлекать все преимущества из этого оперативного жанра, способного поднимать темы современности ярко, глубоко, остропублицистично. Горький призывал очеркистов отправиться в путь по Стране Советов, чтобы запечатлеть «весь процесс и все результаты великого труда, быстро обогащающего нашу страну». В очерках, корреспонденциях для журнала «Наши достижения» многие писатели, как признанные, так и молодые, начинающие, создали блестящие образцы очерковой публицистики. Однако и тогда Горький все же отмечал с досадой, что эта коллективная работа, «создающая образ времени, воспевающая творческую энергию рабочего класса, порой еще недооценивается, ее социалистическая педагогика ускользает от внимания критики».

Не так ли обстоит дело и ныне с критиками, работающими в области документальной кинематографии? Сталкиваясь с подвижной, оперативной, живой практикой кинопублицистов и не обладая подчас самостоятельным знанием жизни, они либо не замечают новое в фильме, либо судят о нем поверхностно, формально. И тогда они рассуждают о его теме, которую они, критики, усвоили не из жизни, а из беглого чтения газетной хроники, из «шапошного» знакомства с литературными зарисовками всякого рода...

А ведь критик, только пересказывающий содержание документального фильма, а не анализирующий творческий метод художника и средства, с помощью которых тот раскрывает тему, как об этом здесь уже говорилось, выглядит метафизиком, неспособным оценить явления искусства в их диалектической цельности, в сложном взаимодействии с действительностью.

Здесь много было сказано и об информативном элементе в хронике и о том, что с дальнейшим развитием телевидения документальное кино может утратить эту свою функцию. Я принимаю это опасение с поправкой. Дзига Вертов говорил когда-то, что документалист создает летопись времени. Это было верно во времена Вертова, это по-прежнему верно и в наши дни. Я убеждена, что через каких-нибудь десять-двадцать лет сегодняшние съемки документалистов (пусть даже те, что «опоздали» сейчас и вышли на экран недели и месяцы спустя после выпусков телевизионных «Новостей») приобретут значение исторического документа, архивного уникума. Они войдут в кинолетопись страны, и с ними будут обращаться уважительно, с почтением, так, к примеру, как сейчас обращаются с кадрами вертовской «Киноправды».

Надо особо высоко ценить и такую важную особенность документального кинематографа, как его широчайшие возможности в области пропаганды.

Фильм «Твой день зарплаты», упомянутый здесь, со всеми его неудачами и просчетами, на мой взгляд, являет пример того, что вносит сегодня документальное кино в развитие кинопропаганды. Герц Франк положил в основу своей картины сугубо отвлеченные экономические категории и формулы: деньги — товар — деньги. Казалось бы, для кинематографа эта тема слишком умозрительна, «нефотогенична», трудна для воплощения. Лет десять назад она и не могла бы появиться не только на экране, но даже в планах киностудий. А сегодня документалисты предлагают нам не одну картину на сходную тему: ленинградцы — фильмы «Бригада» и «Руководитель», киевляне — «Экономика, управление, человек». Я представляю себе затруднения режиссера, взявшегося за такую тему! Что здесь показать на

экране — каков здесь будет «зрительный ряд»? В какие предметные образы можно воплотить проблему, освоить которую способен разве только экономист? Но у Франка ведь экран — сюда не вместишь, не вверстаешь колонки типографского набора. К тому же все эти сложные, детально трактуемые вопросы так фундаментальны, весомы — как же удержатся они на зыбком полотне экрана?

Удалось ли авторам обойти эти трудности, добились ли они творческого успеха? Нельзя сказать, что «Твой день зарплаты» — полная удача. Но важно, что авторы, обратившись к важным тенденциям общественной жизни, стремились серьезно решить важную пропагандистскую тему и в главном, несомненно, одержали победу.

Заслуживают пристального внимания слова А. Довженко, сказанные им о документальном кинематографе. Встреча этого талантливого художника с документальным кино, происшедшая в годы Великой Отечественной войны, оставила значительный след в его творчестве. В ту пору режиссер приобщился к творческим спорам документалистов, а его выступления на обсуждении и готовых лент и еще не смонтированного материала были наполнены глубокими размышлениями о назначении документального экрана, о его роли в жизни нашего общества. На одном из просмотров фронтовой кинохроники он, как известно, с горечью заметил, что зритель очень часто прощает документалистам огрехи в их работе только потому, что испытывает глубокую благодарность за правдивые, волнующие кинокадры, которые добыли документалисты в огне сражений.

Кадры! Уникальные кадры, привезенные с фронта! А кадры, запечатлевшие бои в революционном Мадриде, героизм сражающегося Вьетнама, бурные события в современной Латинской Америке? Кадры — репортажи с горячих точек планеты... Трудно переоценить достоинства подобного хроникального материала. Но им еще предстоит сложиться в фильм, обрести на монтажном столе плоть и кровь, прорастить в себе соединительную драматургическую ткань. Чтобы произведение прозвучало в полный голос, нужно еще то публицистическое мастерство, каким обладают Кармен и Медведкин, Трошкин и Колошин, Монгловский и Каюмов, Асатиани и Мелик-Авакян.

Но как часто еще критик прощает беспомощную режиссуру, если есть в фильме кадры, интересные «сами по себе». Так мы часто слышим в кулуарах упреки, скажем, в адрес фильмов о космосе. А вот открытого профессионального разговора об этих фильмах критика избегает.

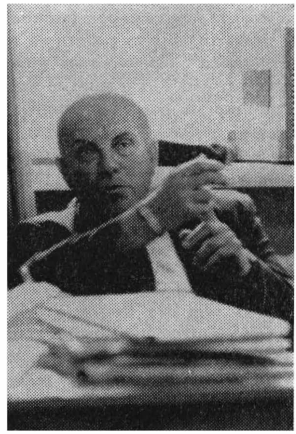
Каждая картина о космосе — это рассказ о новом шаге человека в освоении Вселенной. Но как правило, наиболее впечатляющими и интересными в этих лентах бывают кадры, снятые самими космонавтами. Кадры эти обычно скромны, не имеют композиционной законченности, изображение «скачет», вихляется... Но как велика ценность такого материала — несовершенного с точки зрения «земного ОТК». Ради них, нечетких и неярких, зрители простаивают за билетом у кинотеатра хроники по часу и более. И этот же интерес к космической теме заставляет их подчас снисходительно судить о фильме в целом, примиренчески относиться к явным авторским просчетам, к профессиональным творческим упущениям. Вот тут-то большое поле деятельности для критика — доброжелательного и талантливого, способного подсказать режиссеру новое решение темы.

Но критика почему-то молчит... Впрочем, разве она молчит только тогда, когда речь заходит о фильмах, посвященных космосу?

Здесь справедливо говорили о многообразии документального кинематографа, о его богатых возможностях и о нерешенных им проблемах. Говорилось и о том, что для того, чтобы мы смогли продвинуться вперед, кинодокументалистам нужна дружеская и вместе с тем взыскательная помощь критики. Такая критика, которая помогла бы освободиться от стандарта и штампа, от ремесленничества и серости...

Б. Небылицкий

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» должно определить все дальнейшее развитие критической мысли, оно справедливо указывает нам на то, что «состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве».



Б. Небылицкий

Мы, документалисты, особенно остро ощущаем недостатки в литературно-художественной критике. За последние годы киностудиями страны был создан ряд интересных документальных кинокартин, однако лишь некоторые из них получили отклики в печати, а большинство так и не было удостоено внимания прессы. Подобная «игра в молчанку» отрицательно сказывается на дальнейшем развитии искусства до-

кументального кинематографа и порождает у творческих работников чувство неудовлетворенности, ибо каждый из них жаждет услышать нелицеприятную, объективную и квалифицированную оценку своей работы.

То, что значительное количество фильмов остается вне сферы активного внимания прессы, является серьезным недостатком нашей критики и существенно тормозит развитие искусства документального кино. Тем более что помещаемая в некоторых газетах информация о фильмах ни в коей мере не может заменить серьезную рецензию.

Думается, одной из серьезных причин, объясняющих это положение, является отсутствие достаточного количества критиков.

Необходима постоянная забота о них, выявление лиц, знающих и любящих документальное кино, предоставление им широкой возможности высказывать свое мнение на страницах печати.

Воспитание кадров рецензентов-кинокритиков приобретает сейчас особую актуальность: во всех республиках и во многих областях сейчас имеются кино- или телестудии, которые выпускают на местные экраны много фильмов, нуждающихся в серьезном анализе своей идейно-художественной структуры.

Эта проблема требует активного общественного внимания. Журналу «Искусство кино» тоже следует на своих страницах привлечь внимание к вопросу подготовки кадров критиков в области документального кино.

Нам, как воздух, необходима такая критика, которая знает предмет, понимает специфику работы режиссеров, операторов именно в документальном кино и может говорить с ними на профессиональном языке.

Журнал «Искусство кино» помещает довольно много рецензий, и многие из них отличаются большей глубиной и содержательностью, чем помещаемые в общей печати. Но сделано журналом все же много меньше, чем предстоит сделать. Я думаю о темах, которые могут представлять интерес для читателей журнала. Например, исследования сценарной основы фильмов, детальный разбор их кинематографических особенностей... Необходимо печатать творческие портреты мастеров документального кинематографа. Исполнилось шестьдесят лет Малику Каюмову — до сих пор нет книги о его творческом пути. Интересен творческий путь Георгия Асатиани, Семена Школьникова. Здесь находится Леонид Махнач. Многие картины этого режиссера заслуженно одобрила пресса. Однако творческий путь этого художника в целом глубоко не исследован. А сколько интересных молодых режиссеров и операторов появилось на местных киностудиях. Их работы, их творческие поиски представляют большой интерес для практики документалистов.

Особое значение имело бы вдумчивое исследование операторского искусства в документальном фильме. Среди молодых кинематографистов есть настоящие художники, умеющие использовать новую технику для дальнейшего развития нашего искусства.

О редакторах документального кино мы совсем ничего не говорим. А у нас есть целая группа квалифицированных редакторов, прямых помощников режиссера, оператора. Например, Вера Мироновна Писарук с ЦСДФ. Осмысление, изучение творчества таких редакторов имеет огромное значение для успешного развития документалистики.

Несколько слов применительно к теме нашего сегодняшнего разговора по поводу фильма «Твой день зарплаты». Режиссера Герца Франка нужно поддержать. Он разрабатывает очень нужную, важную, политически острую тему, за которую никто до него не брался. Эта тема очень трудна для кинематографического раскрытия.

Между тем картина встретила только поверхностную похвалу, не получила в прессе серьезного разбора. А как было бы полезно проанализировать ее поглубже, разобраться в творческом методе режиссера, показать, что нового, интересного, творчески значительного принесла она в нашу практику.

Е. Вермишева, режиссер

Уже много сказано о задачах документального кинематографа, о его широких возможностях в отражении действительности и о том месте, которое должна занять критика в общем кинематографическом процессе. Что же конкретно надо сделать для того, чтобы этот бурный, заинтересованный разговор имел свои реальные последствия?

Мне думается, было бы полезно, если бы Центральная студия документальных фильмов, журнал «Искусство кино» и телевизионное объединение «Экран» время от времени встречались не только на конференциях, не только по случаю юбилейных торжеств и праздников, а попросту, буднично, по-деловому. Сделали несколько работ — и встретились с редакцией журнала «Искусство кино» для большого конкретного разговора по той или иной теме... Такие контакты несомненно вызовут интерес и у кинематографического журнала, который собирается обратить на нас свое пристальное внимание, и для нас, документалистов, которым изо дня в день приходится практически решать многие сложные вопросы, будут полезны.

Мне кажется, что документалист в фильмах, рассказывающих о человеческих судьбах, или в картинах на острую политическую тему обязан всегда исследовать существо вопроса и умело завлекать зрителя в творческие поиски, делая его соучастником в решении проблем. Судьба произведения, на мой взгляд, находится в прямой зависимости от того, насколько глубоко и всесторонне автор смог решить эту задачу.

Я не отрицаю информационный кинематограф, без него мы не можем обойтись. И все же мы должны изо дня в день искать все более глубокие решения темы, подходить к явлению не поверхностно, а стараться вскрыть его суть. Поток информации в наше время грандиозен, и мы не можем недооценивать зрителя, который смотрит наши фильмы до какой-то степени к ним подготовленный предыдущей информацией.

Е. Вермишева

Журнал «Искусство кино» должен в этой связи глубже и непременно в разных аспектах рассмотреть, проанализировать волнующие нас всех проблемы. Нам необходимо разобраться в средствах ведения кинопропаганды. Она должна быть на уровне времени, соответствовать требованиям 70-х годов.

Известно, что в Америке существует немало социологических институтов, которые занимаются изучением психологии запросов, меняющихся привычек и вкусов широкой публики самых разных категорий. В этих институтах решают вопрос, какими методами и средствами захватить более широкие слои потребителя, в чем можно подчиниться его вкусам, а где и не согласиться с ним, навязать ему нужные вкусы, воздействовать на идеологию потребителя в нужном направлении. А мы мало изучаем вкусы зрителя, мало занимаемся и разработкой, поисками новых форм выразительности.

Задача критики состоит в том, чтобы поставить эти вопросы и попытаться помочь нам приблизиться к их решению.

Ведь еще часто острая актуальная тема преподносится в наших фильмах в убогой форме.

Это беда, на которую в свое время обратил внимание еще А. Довженко, он говорил, что у него такое ощущение, что на хронике делают все время одну и ту же картину. Если строго судить, то и сегодня, говоря словами Довженко, на всех студиях хроники делается одна и та же картина. Досадна повторяемость тем и обидно одинаково, стереотипно бывает их решение.

Может быть, было бы целесообразно журналу «Искусство кино» обсудить ряд фильмов на одну тему, фильмов-«близнецов»... Это принесло бы пользу. Мне известно, что ЦСДФ и «Экраном» сделано уже несколько фильмов о тюменской нефти, 4—5 фильмов о КАМАЗе.

Я не против того, чтобы на одну тему делалось несколько картин. Но тогда каждая из них должна по-новому раскрывать тему. Можно сделать 10 картин о Тюменском крае, но нужно, чтобы все они были разные. Боюсь, что названные ленты лишь повторяют друг друга, а не развивают тему вглубь.

А. Новогрудский, критик и драматург

Во многих статьях, рецензиях, высказываниях о документальном кино нетрудно обнаружить недостатки, к сожалению, еще свойственные нашей критике вообще. Те самые недостатки, которые справедливо осуждаются в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». От каждого, кто публикует свои критические суждения о произведениях «образной кинопублицистики», мы вправе ждать и подлинной партийной принципиальности, и строгой взыскательности, и умения поддерживать таланты, бережно относиться к художественным ценностям.

Однако именно в критике документального кино с наибольшей остротой сказываются дилетантизм, неточность критериев.

Беда начинается с неуважения к киноинформации. Надо ли говорить о значении информации в конце XX века? Надо ли повторять, что информация, в частности, кинохроника, должна быть идейно содержательной, оперативной, доходчивой?

Вместо того, чтобы позаботиться о таких ее качествах, иные авторы, редакторы, а за ними и критики часто с необычайной наивностью стремятся информационную ленту обратить в художественную. А как это сделать? Часто комментарии во многих фильмах невозможно ни читать, ни тем более слушать с экрана, вместо интересного, живого комментария начинают сочинять стихи. Считают, что информационная лента станет уж вовсе «художественной», если ввернуть в нее песню...

Представьте себе газетную корреспонденцию, написанную пятистопным ямбом, или сообщение ТАСС, зачем-то переложенное на музыку...

В кино такое случается.

Многие работники студий (а вслед за ними и критики-дилетанты) не понимают, что хорошая или отличная информационная лента может вовсе и не стать фактом искусства. От этого она не перестает быть хорошей или отличной.

Спрашивают: разве талантливая информация — не искусство?

Право, больше немыслимо повторять элементарную истину о том, что термин «искусство» в русском языке двузначен: он означает, во-первых, — искусность, высокое мастерство. И этим же термином, как известно, обозначают также художественное, образное познание мира.

Где же кончается киноинформация (которую — подчеркиваю еще раз — никак нельзя считать чем-то второсортным или малозначительным) и где начинается документальное киноискусство?

А. Новогрудский

По этому поводу часто возникают споры. И неудивительно: граница внешне схожих, но разнородных явлений иногда оказывается зыбкой. Говорят: информация обращена к сфере разума, а искусство волнует, вызывает эмоции... Неправда, и голый факт способен вызывать неподдельное волнение, радость, печаль, восторг. Перед нами в самой обычной хронике — взлет космического корабля или великая трудовая победа, или землетрясение, или, наконец, забитая в ворота шайба... Неужели зритель, глядя на это, останется равнодушным?

Маяковский читал стихи в Ярославле. Ему аплодировали. Потом секретарь местной газеты прошептал ему на ухо, а Маяковский громко выкрикнул в зал отрадную политическую новость. И по залу прокатилась нескончаемая овация. «Любую из лучших поэтических слав не приравняю к простому газетному факту» — писал по этому случаю поэт. Маяковский прав. Тем не менее поэзия, выражаясь его же словами, «существует и ни в зуб ногой».

Утверждают (и это тоже часто служит источником недоразумений), что художественно-документальная лента в отличие от хроники дает свое решение темы. А разве у информационной кинокартины нет ясной темы?

В практике документальных киностудий очень часты случаи, когда объединяются многочисленные репортажные съемки на ту или иную тему в большие обзорные картины.

Природа материала от этого не меняется. Изменяется жанр: появляется тематический обзор, иногда интересный и полезный.

Наконец, утверждают, что в отличие от информационной ленты у художественно-документального фильма «есть автор»

Но позвольте, разве информационная картина не имеет автора? Что за чепуха! Качество любого фильма, его успех зависят от таланта, от идейной зрелости и мастерства его создателей.

Суть дела в том, что автор художественно-документальной ленты выступает в ином качестве. Он должен обладать талантом художника. Будучи художником (а если говорить о нашем, социалистическом искусстве, будучи художником-коммунистом), он решает задачу образного познания, образного воплощения истории и современности. Его авторское видение по-новому освещает нам прошлое и настоящее. Движение авторской мысли определяет художественную структуру фильма и каждого эпизода, его сюжет и стилистику, ритмический рисунок и композицию, сложное контрапунктическое сочетание изображения, текста, звукошумовых элементов и музыки, характер движения и крупность каждого кадра и многое, многое другое, связанное с многогранностью понятия «искусство». Надо ли говорить о том, что художественно-документальное кино обладает безграничными возможностями проникновения в душевный мир человека, раскрытия сущности человеческих отношений и характеров, рожденных нашей эпохой, теми невиданными переменами, какие с феноменальной быстротой происходят на Земле?

Теперь вернемся к критике. Как же она помогает развитию этого сравнительно нового вида художественного творчества? Прямо скажем, помогает пока слабовато из-за дилетантизма многих и многих пишущих о документальном кино.

Нередко на киностудиях (а вслед за тем и в кинокритике) к художественно-документальной картине предъявляются те же требования, что к информационной.

Иные критики (я не говорю о нескольких знатоках вопроса) в рецензиях на документальные фильмы отделываются вольным пересказом монтажного листа.

Как часто в критических суждениях о документальном кино мы встречаем грубый отрыв содержания от формы, неумение аналитически разобраться в художественной природе произведения! Обычно это проистекает не от злой воли или глупости автора рецензии, а именно от некомпетентности, от слабого знания предмета.

Я думаю, что такое положение дел, равно как и задачи, выдвигаемые Постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», требуют от нас повседневной, настойчивой работы по совершенствованию критики документального кино.

А. Пелешян, режиссер

Я внимательно слушал все выступления и пришел к выводу, что ораторы говорили лишь о двух аспектах, о двух измерениях в документальном кино.

Прежде всего — это вопрос отбора: какой жизненный материал нас, авторов, интересует, как мы его отбираем, то есть, иначе говоря — ч т о мы снимаем.

Вторая группа вопросов, затронутых здесь, сводится к выяснению вопроса, какую роль играют и должны играть наши фильмы в жизни советского общества и в той идеологической борьбе, которая ведется во

А. Пелешян

всем мире. Иначе говоря — для чего создаем мы свои фильмы.

Но помимо что и для чего, нам думается, не менее важно выяснить — с радостью убеждаюсь здесь, что это не только меня волнует,— и как мы это делаем, а еще и как это надлежит делать. Говоря это, я не имею в виду технику киносъемок — речь идет о построении самого фильма, о возможностях монтажа, о специфике киноязыка, словом, об особой природе кинематографического образа.

На кинопленку может быть снято все. В кадре может оказаться политическое событие, работы по внедрению науки и техники в производство, музыкальные вечера и праздники песни и т. д. и т. п. Такие фильмы делать надо. Но, к сожалению, на пленку часто фиксируют не суть избранных проблем, не размышления о них, изложенные особым специфическим языком экрана, а скорее — сами проблемы как таковые.

И что же при этом получается?

Даже самая интересная и острая политическая тема может потерять присущую ей окраску, ослабить силу своего идеологического воздействия на кинозрителя, если она и на экране будет изложена языком газеты, а не языком экрана.

Вспомним знаменитые картины С. Эйзенштейна и Д. Вертова. Помимо всего прочего, достоинство этих работ состоит еще и в том, что их авторы величественную тему революции, тему Ленина разрабатывали приемами нового искусства — кино, выражали суть проблемы именно ему, кинематографу, присущими выразительными средствами.

Таким образом, чтобы говорить о фильме, о полноте его содержания, надо понимать язык, понимать выразительные средства экрана. Критики, которые обращаются к фильмам, должны исходить прежде всего из природы кино, потому что далеко не все то, что снято на кинопленке, уже есть искусство кино.

В моих фильмах я применил принцип, который впоследствии назвал «теорией дистанционного монтажа». Я столкнулся с явлением, которое по-новому объясняет широкий круг проблем, вытекающих из природы кинематографа и часто ускользающих из поля зрения теоретиков кино. В «теории дистанционного монтажа» речь идет о взаимоотношении далеко отстоящих друг от друга монтажных кусков, которые, повторяясь (звуком и изображением) и переосмысленно возвращая старую монтажную фразу, сообщают эпизоду новое сюжетно-обобщенное содержание.

Сейчас мне нет надобности подробно излагать суть моей работы. Скажу здесь только одно: в творческой полемике с Вертовым Эйзенштейн имел в виду роль, значение системы авторского миропонимания для измерения и оценки снятого материала. Но при более глубоком взгляде можно обнаружить, что, несмотря на свою специфичность и необходимость, оба измерения, им указанные, тоже еще недостаточны для понимания языка экрана.

Так что если мы говорим о кинематографе, то есть об искусстве с большим будущим и неисчерпаемыми возможностями, нам важно понимать и уметь анализировать его киноязык.

В. Синельников, критик

Сегодня нас не может не заботить состояние критической мысли в области киноперiодики — той части кинохроники, которая привлекает еще меньше внимания исследователей, чем собственно документальный фильм. Почему же этот, один из важнейших участков кинематографического дела, одно из эффективнейших средств массовой политической информации и пропаганды обделено вниманием киноведения?

Причин здесь, мне представляется, несколько. Исследователи кинохроники должны уметь вести конкретный анализ художественной формы киножурнала, должны рассматривать и оценивать дикторский текст, изобразительный и музыкальный ряд, композицию каждого отдельного выпуска и многое другое, что составляет предмет анализа любого кинопроизведения. Но трудности, встающие перед исследователями периодики, осложняются еще и тем, что, ведя исследование, они должны постоянно учитывать в своих выводах существование такого мощного вида экранной информации, как телевизионные передачи новостей. Требуется постоянная коррекция на этот источник сообщений, размножаемый миллионами домашних экранов.

Это — первая сложность. Она требует от исследователя знания специфики телевидения, совмещенного анализа обоих видов массовой коммуникации. Ведь еще несколько лет назад телевидение уже подвело кинохронику к такой ситуации, при которой ей стало необходимо найти возможность трансформации прежних методов и приемов киножурналистики. Необходимо было уйти от бесполезных попыток угнаться за новостью, уже сообщенной голубым экраном в прямой передаче или в вечернем выпуске изве-

стий, перейти от прямой информации к образному рассказу о событии, способному заинтересовать зрителя и по прошествии нескольких часов после случившегося. Этого сделано не было.

Сегодня эта проблема по-прежнему стоит перед кинопериодикой, не потеряв своей актуальности. Но к ней прибавилась теперь и другая задача: необходим футурологический взгляд на судьбу кинохроники, ибо дальнейшие масштабы «телевизации» страны, рождение телевизионных кинотеатров — все это в самом недалеком будущем поставит проблему слияния экранных видов информации с такими формами ежедневных телевизионных передач информации, каковы «Время» и «Новости».

Здесь перед исследователями возникает еще одна сложность. Она заключается в том, что определение и изучение степени эффективности той или иной формы экранной информации, образной силы сюжета, времени «остывания» интереса к событию, возможности возвращения к нему иными художественными средствами — все это требует того, о чем здесь уже говорила режиссер Е. Вермишева — знания общих законов пропаганды, социальной и личностной психологии зрительских групп, методов качественного анализа. Необходимы обстоятельные социологические исследования «потребителей» информации. Без этого невозможно изучение журналистики вообще и киножурналистики, в частности. Такой анализ проводили «Правда», «Известия», «Труд», «Неделя», «Литературная газета». Давно пора и кинохронике посоветоваться со своими «читателями» о соответствии ее выпусков уровню времени. На скольких совещаниях, семинарах, дискуссиях в Союзе кинематографистов и среди работников телевидения ставился вопрос о том, нужна или не нужна кинохроника сегодня? Но это «фехтование» ведется пока в профессиональном кругу. В азарте спора забывают поинтересоваться почему-то мнением тех, для кого готовятся информационные передачи и выпуски. Не спрашивают кино- и телезрителей, хотя их мнение должно, наверное, играть при решении этого вопроса не самую последнюю роль.

Для того чтобы провести такое социологическое исследование, нужно прежде всего определить его методику. И эту проблему тоже призваны решать критики, которые занимаются изучением периодического экранного материала. Хотя, впрочем, такое социологическое наблюдение необходимо и собственно документальному кино.

Правы, тысячу раз правы те режиссеры и критики, которые говорят, что у экранной публицистики нет пока что «обратной связи» со зрителем.

Необходим также повседневный критический анализ экранных информационных изданий. Не менее важно на этом этапе развития теории кинопериодики вместе с исследовательскими работами вести накопление мемуарного, дневникового материала, который давал бы возможность обобщить богатую практику советских кино- и телехроникеров. Полезно изучение и научное критическое осмысление зарубежного опыта в периодике экрана.

Значение кинохроники как средства массовой политической информации и пропаганды трудно переоценить. Тем важнее поднять уровень критической мысли в этом разделе киноведения.

К. Славин, кинодраматург

В отличие от некоторых участников «круглого стола» я считаю, что текущая периодика вовсе не обходит вниманием документальное кино и молодую телевизионную документалистику. Другой вопрос, о чем и как пишут? К сожалению, многие из публикуемых статей действительно страдают поверхностностью, сводятся к элементарному пересказу содержания фильма, лишь сдабриваемому теми или иными публицистическими (но не профессиональными!) комментариями автора статьи. Как пишутся такие статьи? Обычно сначала сообщается, что вышел полезный, нужный, значительный, актуальный и т. п. фильм, потом, в пределах отпущенного места, воздается более или менее обильная дань предмету, послужившему пово-

К. Славин

дом для фильма, отмечается, скажем, важность данного события или описываются заслуги героя, и только по ходу этого разговора высказываются те или иные беглые оценки самой картины.

И действительно: и события в фильме отображены важные, и люди показаны хорошие, а все-таки остается не ясным — хороши ли сами создатели фильма, интересно ли они его придумали, хорошо ли сняли, сумели ли сказать в нем что-то новое, зрителю неизвестное?

Даже профессиональная кино- и телепресса тоже не очень-то много уделяет внимания художественному анализу. И хотя более свободно пользуется кинематографической терминологией, нередко

повторяет все те же, давно всем знакомые, клишированные положения из общей прессы.

Говорят, что это фильмы делаются так, что о них и сказать-то нечего, что в них нечего анализировать с профессиональной, эстетической точки зрения. А зачем брать каждую работу или первое, что встретится? Почему не выбрать именно ту картину, которая способна вызвать у критика живой отклик, мысль, имеющую общетеоретическое, профессиональное значение?

Да и мыслимо ли отрецензировать и как-то прокомментировать весь поток документальных лент, как известно, складывающийся из нескольких сот названий?! По-моему, к этому и стремиться не нужно. Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза в Постановлении «О литературно-художественной критике», а вслед за тем и в Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» направил наше внимание на глубокое и всестороннее исследование процессов развития советского киноискусства. Но исследование процессов развития искусства вовсе не предполагает, по-моему, захвата явлений принципиальных и непринципиальных, показательных и непоказательных, важных и не важных. О процессе судят ведь по явлениям характерным, то ли в положительном, то ли в отрицательном смысле. Растекаться же критической мыслью по древу смысла нет. Что даст, в самом деле, разбор какой-нибудь заведомо серенькой картинки, из числа тех, что, едва появившись, тут же предаются забвению? Такие картины надо разбирать не каждую в отдельности, а суммарно, как знак какого-то общего неблагополучия, от которого нам надо освободиться.

Что же касается исследований процесса, то сейчас мы от этой цели, пожалуй, даже дальше, чем несколько лет назад. Ведь если 10—15 лет назад в «Киноежегодниках» издательства «Искусство» делались попытки обобщить некоторые тенденции, присущие кинодокументалистике, то в том «Ежегоднике», который издается сейчас, об этом даже и не задумываются.

Да и кто из критиков, специализировавшихся на проблемах кинодокументалистики, ставит сейчас перед собой задачу связать разрозненные звенья в единую цепь, обнаружить направление процесса, уловить причины, порождающие наши слабости и просчеты? Можно назвать Л. Рошаля, может быть, еще двух-трех критиков: Не мало ли для такой трудоемкой и важной работы?

Но, может быть, действительно нет ни картин, ни проблем, ни вопросов?! Нет творческого повода для творческого разговора? Словом, как у гоголевского коллежского асессора Ковалева, в нашей кинодокументалистике вместо носа «совершенно гладкое место»?

Да полно, так ли это? Чтобы нам всем не остаться с носом, замечу: взгляд этот не нов, но и сегодня он так же несправедлив, как и несколько лет тому назад. Ведь он отражает не истинное положение вещей, а всего лишь одну из форм издавна укоренившегося у нас пренебрежительного отношения к документальному кино. Другая форма этого пренебрежения распространена в телевизионных сферах и сводится примерно к следующему: к чему в документальном фильме автор, да еще режиссер, да еще оператор? Все должен делать один человек, «я сам». Не в этом ли, кстати, состоит суть так называемого «авторского кинематографа»? Но, может быть, мне, наконец, хоть здесь кто-нибудь объяснит членораздельно, что такое «кинематограф авторский» и «кинематограф неавторский»? Что такое «субъективный кинодокумент» и что такое «субъективная кинокамера»? По-моему, все разговоры на эту тему от лукавого. Потому что в наши дни, когда с каждым днем и часом усложняется проблематика киноискусства, документального в том числе, усложняется кинотехника, когда стремительно преобразуется арсенал выразительных средств, все упования нужно возлагать на слаженный ансамбль исполнителей, на коллектив, а не на феноменальных одиночек.

И уж если говорить о социальной и эстетической функции «документальной кинокритики» и «документального киноведения», то сначала им надлежит размотать некоторые запутанные творческие клубки и развеять туман, обволакивающий наше искусство «сенсационными» наблюдениями и пророчествами некоторых досужих парадоксалистов.

И вот один из таких «клубков». Сколько уже было сделано «открытий» и высказано категорических заявлений по поводу рождения нового жанра в результате сочетания или слияния выразительных средств игрового и документального кинематографа...

Великолепно! Я — за!.. Голосую обеими руками и сам хотел бы делать фильмы, подобные «Красному шару», «Замкам на песке», «Белой гриве», но... простите, при чем тут документальный кинематограф?

Авторы одного из номеров журнала «Телевидение. Радиовещание» с колумбовой одержимостью возвестили, что будущее документального кино — это «документальная кинодрама» и «документальная кинокомедия». Не спорю. Может быть и такое. Могут появиться и «документальная мелодрама» и «документальный фарс». Все может быть. Но зачем сюда приплетать документальный кинематограф?!

Ведь у того искусства, которое пользуется правом носить имя «документальное», свои и только ему одному свойственные задачи и методы постижения живой действительности. В простых буднях. В реальной жизни. В живой среде и обстановке... Но все это кому-то приелось, поднадоело, говорят, что это с успехом делают даже кинолюбители, значит нам нужно придумать нечто новое и сверхоригинальное Например, «документальную мелодраму»...

А как быть с тем, что документальный фильм органически не выносит, не терпит, бежит от очень уж активного авторского вмешательства, изощренной, искусно придуманной фабулы, закрученного сюжета? И, может быть, сейчас как никогда раньше имеет смысл напомнить о том, что в живой жизни, с которой

документалист имеет дело, печальное и смешное, радостное и грустное, доброе и злое существуют рядом, в нерасторжимом единстве, и нельзя, не погрешив против истины, разложить все это по жанровым полочкам «документальной драмы» или «комедии». Ведь документальный фильм создан для выяснения истины средствами *своего поиска*. И его поиск несовместим с прихотливой фабулой, потому что она, фабула, сглаживает случайности и заранее регламентирует начало, середину и конец. А как заметил Энгельс, история без случайностей была бы мистикой...

Почему я так подробно на этом задерживаюсь? Потому что попытки (пока что теоретические) представить художественно-документальный симбиоз неким маяком кинодокументалистики, ее ближайшим будущим — как бы заманчивы они ни были — попутно отбирают у документального фильма все, что составляет его живую душу: хронику событий и хронику быта, репортаж чувств и будней и, в конце концов, публицистику, вспоенную соками живой действительности, наблюдениями за ней, авторской мыслью и словом. Те самые публицистику и репортаж, которые, вопреки гурманствующей фестивальной публике и закадровому распределению фестивальных львов, слонов, драконов, должны прямо и недвусмысленно ответить на вопрос: ради чего стоит нам всем бороться. В нашем особого рода *искусстве жизни*.

Отсюда вопрос, обращенный непосредственно не только к творцам документальных лент, но и к их критикам. И, наверное, к зрителям.

Что мы делаем? Какие фильмы снимаем? На что тратим деньги, пленку, усилия многих и многих людей?

Посмотрите перечень фильмов, выпущенных в прошлом и позапрошлом году, и скажите, много ли там работ, отвечающих важнейшим тематическим направлениям и проблемам современной действительности? Почему бы нашей критике не проделать еще одну, в какой-то мере механическую, но весьма полезную работу: сопоставить первоначальный план с реальным выходом картин? Утверждаю, что такой анализ покажет, как часто еще в нашей работе властвуют случайность и самотек.

Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» со всей партийной прямотой и откровенностью указали на вред и пагубность комплиментарной, панегирической критики. Боюсь, что к нашей работе это относится чуть ли не в первую очередь. Нигде не разливается столько благостного елея, сколько у нас, особенно, об этом уже верно говорили Р. Кармен и Л. Махнач, вокруг работ, захватывающих злободневную тематику.

Л. Махнач уже отмечал, что как раз многие картины на очень важные темы заслуживают особенно серьезного и взыскательного разбора. Мне кажется, далеко не все удалось в работе Б. Рычкова «Поэма о рабочем классе»: и в съемках, и в монтаже, и в тексте. Но о просчетах в картине молодого и очень способного режиссера не было сказано нигде ни слова.

Ужасно — и здесь об этом правильно говорилось,— что мы почти не задумываемся о художественной форме кинопроизведения, о скрытых возможностях киноязыка. И о том, чем отличается любительская фотография, пусть и движущаяся, от подлинного репортажа, а творческий монтаж — от простой склейки. А что такое синхрон, для чего и когда он нужен, кто попытался показать это на конкретном примере, хотя сейчас трудно найти картину без говорящих с экрана людей? Далеко не все, не каждый документалист умеет работать с человеком, а тем более вызвать его на откровенный разговор, открыть в нем незаурядную личность, интересный и самобытный характер. Прекрасно это делают И. Беляев и С. Зеликин, Т. Золоев и В. Лисакович, П. Мостовой и М. Голдовская. А из тех, кто постарше, можно назвать, пожалуй, только Л. Кристи и Л. Юдина, ну, может, еще двух-трех режиссеров — не больше. А ведь разговаривающих с экрана людей снимают десятки документалистов...

Кто-то упоминал в нашем разговоре программу «Время». Скажу, что более небрежной, неквалифицированной подачи синхронного материала, чем в этой ответственной передаче, трудно найти. Отсюда ощущение неправды, искусственности — потеря того самого «эффекта присутствия», к чему так располагает телевизор и чем он силен. Подобное не трудно заметить и во многих наших документальных фильмах.

Лично мне не дают покоя три проблемы, я «закодировал» их для себя рабочими названиями: «передача», «трансплантация», «карусель» ...

Что это такое? Скажу в самых общих чертах. Сперва о *«передаче»*.

Я пришел к выводу, что документальное кино и документальное телевидение не столько спорят, сколько взаимодействуют между собой, оказывают друг на друга сильное творческое воздействие. И что бы там ни говорили, но диффузия эта полезна и неизбежна.

Сам же документальный кинематограф находится под постоянным влиянием игровой кинематографии, что в семидесяти пяти случаях из ста ему противопоказано. Ведь если верить такому авторитетному художнику, как И. В. Ильинский, то «всякая игра есть обман». Замечу, что он сказал это об излишне театрализованном игровом кинематографе. А как же быть тогда с «театрализованной»... документалистикой?

И у теледокументалистики есть свой коварный партнер. И выступает он в форме теле- и радиопередачи, бывает очень интересной, изобретательной, умной, но совершенно не пригодной для документального телефильма. *Фильма*, требующего особой драматургической организации фактов. Мне кажется, что иные из нас решили, что методология сиюминутных телепередач упрощает и опрощает производственные кинопроцессы. Что упрощенная таким способом стилистика передач передастся и документальному кинематографу.

И у нас такую упрощенную стилистику тоже иногда и впрямь встречают с молчаливым одобрением, ведь и в кино есть любители делать фильмы попроще да полегче.

Немного о «трансплантации». Не нужно входить в детали, объясняя значение этого понятия в грудной хирургии. Многим людям на земле пересадили чужие сердца, но сколько из них живы?.. Трансплантация кадров и съемок, изъятых из документальной, вечно живой классики двадцатых и тридцатых годов, из героической хроники Великой Отечественной войны, из фильмов самых последних лет, у нас сейчас приобрела эпидемический характер. И абсолютно бесконтрольный. А ведь подобные трансплантации далеко не всегда проходят удачно. Старые и дорогие нам кадры и съемки редко получают при таких пересадках «вторую жизнь». Да и им далеко не всегда удается вдохнуть живительный бальзам в новый, чужеродный организм — вовсю дает себя знать несовместимость тканей. Правда, кое-кого они спасают, особенно в исторических лентах, но во многих случаях «трансплантации» приводят все же к недопустимым и недостойным результатам.

Третью проблему я обозначил кодом — «карусель».

Однажды кто-то заметил, что документальное фильмопроизводство напоминает карусель. Гремит музыка, а катающихся нет. И не потому, что никто не хочет кататься, а потому, что не знают, где карусель.

В последние годы много пишут и говорят о прокате документальных и научно-популярных фильмов, но от этого дело не улучшается — принцип «карусели» продолжает действовать...

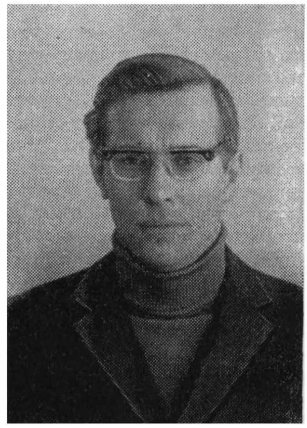
Мы были бы плохими патриотами своего дела, если бы смирились с «каруселью». Голос кинокритики может и должен помочь документальному фильму найти себе достойную трибуну.

Сделать это необходимо, ибо у нас любят и ценят настоящую, живую, человековедческую хронику. Ту, что повествует не только о событийной, но и о нравственной истории своего времени. Ту, что вырывает из жизни неповторимые по своей правде и впечатляющей мощи куски. Ту, что помогает людям жить и работать, познавать мир и узнавать себя.

Такая хроника прокладывает дорогу в будущее — через поток времен, к грядущим поколениям, возводит мост через реку лет.

К постройке этого моста причастны не только создатели фильмов, но и кинокритики.

В. Деревицкий, критик



В. Деревицкий

Один из основных упреков к критике документального кино, прозвучавший в этом разговоре, состоит в том, что рецензия очень часто подменяется публицистическим откликом на фильм. Упрек этот справедлив и несправедлив.

Справедлив потому, что и кинематографистам и зрителям остро недостает эстетического анализа произведений документального кино. Даже интересный пересказ содержания, такой, чтобы можно было ощутить экранную фактуру картины, и то встретишь не часто.

Несправедлив потому, что по нынешним меркам подобного рода рецензии и к публицистике тоже не отнесешь. Публицистика трескучих фраз и заклинаний нынче заслуженно вышла из моды. Но ее рецидивы чаще всего можно найти именно в откликах на документальные фильмы. Фактически — это всего лишь аннотации, сдобренные без меры восклицательными знаками.

Между тем, на мой взгляд, критике документального кино недостает прежде всего именно публицистичности — тонкого раздумья о жизни и характере современника, умения соотнести явление, показанное в фильме, с действительностью, внести свой вклад в разработку той проблемы, которой посвящена лента.

Здесь говорили об отсутствии остропроблемных фильмов.

А много ли у нас, к примеру, профессиональных кинокритиков, хорошо знающих проблемы экономики? Боюсь, что нет. Но фильмов об экономике уже много, а завтра будет еще больше. Экономика — постоянная тема большинства сюжетов киноперидики. Однако кинокритика до сих пор, например, не обратила внимание на то, что даже информативная киноперидика отбирает для показа лишь определенные «киногеничные» факты из экономической жизни. В центре внимания по-прежнему главным образом новостройки: пущена новая домна, заложен завод, прошел первый поезд по магистрали, строится на стапелях корабль. Такой показ экономики, закономерный прежде, когда она развивалась экстенсивным путем, вряд ли достаточен сейчас, когда взят курс на интенсификацию. В нынешней пятилетке 80 процентов национального дохода должно быть получено за счет

роста производительности труда. Решающее значение таким образом приобретает поиск резервов производства на действующих предприятиях. Но из действующих зритель видит на экране, в основном, «киногеничные» производства — мартеновские и прокатные цеха, фонтанирующие нефтяные скважины, мигающие лампочки пульта управления. Такое постоянство объектов съемки — следствие отсутствия у кинодокументалистов серьезного понимания процессов, происходящих в экономике. Раскрывать эти процессы — также обязанность критики. Вот почему в кинокритику очень важно привлечь лучших публицистов, пишущих на экономические темы.

Публицистический талант необходим критику и тогда, когда речь идет, казалось бы, о кинематографической «кухне». Сейчас хроникеры кино и телевидения стали привычными гостями на многих предприятиях, в колхозах, научных учреждениях. Но все чаще приходится слышать от зрителей, смотрящих документальный фильм, упреки в том, что сплошь и рядом фильмы делаются методом инсценировки. А инсценировка приносит документальному кинематографу не только эстетический, но и нравственный урон, компрометируя фильм еще до его выхода на экран.

Поэтому я целиком поддерживаю драматурга К. Славина, так решительно отстаивающего «чистоту» документального кадра, его фактическую точность. Жаль, что критика выступает, главным образом, против топорных неуклюжих инсценировок, но еще почти не пыталась показать очевидную аморальность л ю б ы х инсценировок в документальном кино. Задача эта, впрочем, тоже под силу лишь критику-публицисту, умеющему видеть шире узкопрофессиональных рамок.

М. Голдовская, режиссер

Я присутствую здесь как кинодокументалист телевидения и должна с удовлетворением отметить, что дела у теледокументалистов не такие уж плохие. У нас есть перспектива — нам надо крепнуть, развиваться и мужать. И в этом процессе, как мне кажется, нам может действенно помочь кинокритика, в частности, журнал «Искусство кино» — одно из изданий, уделяющих немало внимания проблемам документального кино.

Пожалуй, самым узким местом в специальной кинокритике является профессиональный разбор. Очень мало еще материалов, посвященных проблемам мастерства, материалов, раскрывающих методологию и технологию работы над документальными и телевизионными фильмами. Хочется вдуматься, ощутить то стилевое разнообразие манер, о котором здесь говорил председательствующий. Я хочу знать, что думают о современном документальном кино и его языке Артабазд Пелешян, Самарий Зеликин, Гела Канделаки, Павел Коган, Виктор Лисакович, Борис Галантер, Альгис Видугирис или Игорь Беляев. За последние годы в советском документальном телевизионном кино появилось много интереснейших работ, много новых имен — талантливой молодежи, представляющей разные и оригинальные художественные направления. Но мы еще недостаточно связаны друг с другом, несмотря на существование секций документального кино и телевидения в Союзе кинематографистов и усилия энтузиастов. «Искусство кино» могло бы внести огромный вклад в дело укрепления содружества документалистов кино и телевидения.

Сейчас, как никогда раньше, необходим обмен мнениями, информацией, опытом. Слишком быстро развиваются художественные средства, совершенствуется техника. Документальное кино не только не исчерпало свои возможности, но, наоборот, открывает все новые перспективы, превращается в подлинное искусство. Происходит интереснейший многообещающий процесс взаимопроникновения художественного и документального кинематографа. Естественно, что эти сложные процессы в развитии документального кинематографа ставят перед нами новые проблемы. Некоторых из них здесь уже касались в своих выступлениях участники нашей беседы.

Новая методика репортажной съемки, новые приемы освещения и композиции, которые получают все

М. Голдовская

более широкое распространение в связи с приходом современной 16-миллиметровой синхронной аппаратуры и высокочувствительной цветной и черно-белой пленки,— разве это не предмет для обсуждения в кругу документалистов?! Ведь эта проблема связана не только с дальнейшим развитием операторского искусства в документалистике, но и с получением иного эстетического результата — достоверности, подлинности течения жизни на экране. Или проблема авторского кинематографа. Это ведь тоже один из важнейших аспектов современной документалистики. Некоторые считают, что когда сценарист и режиссер совмещаются в одном лице — это идеально для документального кино. Конечно, у нас есть удачные примеры таких счастливых совмещений. Но мне лич-

но кажется, что этот принцип не может и не должен стать всеобщим. Режиссеру необходим хороший и умный сценарист. Но сейчас более важной является проблема совмещения в одном лице режиссера и оператора. Ведь очень часто в момент съемки режиссер не может повлиять на ход событий, и чем меньше будет чувствоваться направляющая режиссерская рука, тем непосредственнее будет развиваться экранное действие.

На мой взгляд, в сложном, почти кризисном положении находится сейчас использование синхронов и прямых интервью. Очевидно, назрела необходимость обновить выразительные средства документального кино, подумать о том, как раскрывать характеры наших современников, используя прием живого репортажа.

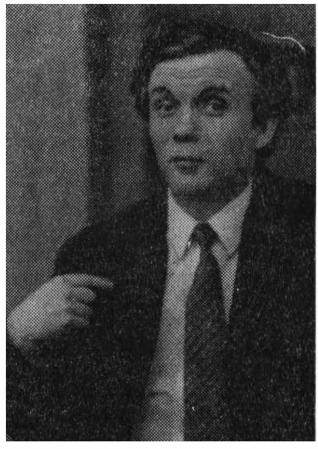
В общем, нерешенных проблем много, и это очень хорошо. Значит, документальное кино в целом и телевизионное в частности, дышит, живет, развивается. И задача кинокритики — уловить, почувствовать, проанализировать и исследовать те тонкие и сложные процессы, которые происходят в документальном кино во имя его дальнейшего развития.

Л. Рошаль, критик

Открывая наше совещание, Е. Д. Сурков сказал о том, что было бы желательно выяснить, в каком долгу находится критика перед документальным кино. Однако в ходе дискуссии стало очевидным, что если и должна идти речь о долгах, то только о взаимных. Существует мнение, что о плохих картинах писать легче. Легче, но не интереснее. Анализ достойных произведений должен быть на уровне их достоинств. Это трудно, здесь нужные слова не выливаются сами собой в язвительной иронии, как это бывает, когда разбираются откровенно слабые вещи. Это трудно, но, как говорили поэты прошлого века, сладостно и желанно, ибо требует от критики наивысшей творческой отдачи.

Я не помню хороших статей о плохом фильме, хотя среди них, наверное, было немало прекрасно написанных. Но я их не помню, за исключением тех в общем-то редких случаев, когда плохой фильм давал все же повод критике для постановки принципиальных проблем. И, наоборот, появление в 60-х годах статей и рецензий, относящихся к лучшим страницам нашей критической литературы о документальном кино, неразрывно связано с ростом кинематографа в тот период. Дело не только, так сказать, в личных способностях каждого из критиков, но и в фильмах, позволивших этим способностям проявиться в должной мере.

По-моему, настала пора заявить со всей определенностью, что мысль о том, будто серые, невыразительные картины облегчают критике жизнь, мягко говоря, спорна. Я думаю, что об этом следует заявить как можно скорее, так как в последнее время стало появляться все больше картин, авторы которых, кажется, только тем и озабочены, чтобы любезно облегчить



Л. Рошаль

критике ее существование. И дело даже не в том, что слабых картин слишком много, их и в прежние годы было немало, а в том, что очень недостает фильмов, в которых угадывались бы какие-то тенденции дальнейшего развития.

Просматривая современные документальные ленты, все чаще ловишь себя на мысли, будто они делаются любителями газированной воды с сиропом. И нередко — с двойным сиропом. Наш кинематограф всегда снимал и будет снимать фильмы о хороших людях, слава богу, у нас их достаточно. Но рассказ о хорошо, достойно прожитой жизни вовсе не означает рассказа о легко прожитой жизни. Как раз наоборот, хорошим людям жизнь обычно дается трудно — они не ищут легких путей. Почему же кинематограф, рассказывая о них, столь часто идет как раз самыми легкими путями?

Здесь не раз говорилось о том, что у нас почти отсутствуют картины, ставящие серьезные и сложные современные проблемы. Постановка сложных проблем, вскрытие жизненных противоречий отнюдь не предполагают обязательной критической направленности фильма в целом. Ведь пафос фильма определяется не поставленными проблемами, а теми созидательными тенденциями, которые вытекают из постановки этих проблем, из художественного исследования конкретных человеческих судеб и реальных жизненных обстоятельств. Картина «Без легенд» поднимает вопросы, затрагивающие и ряд отрицательных моментов нашей жизни, но пафос фильма — в утверждении высоких нравственных норм. В истинном кинематографе нет только светлых или только темных красок, а есть некое диалектическое взаимопроникновение разнообразных сторон жизни, вскрывающее реальные особенности ее развития.

Бороться за преодоление жизненных противоречий — это не значит делать вид, что их не существует. Представления художника о жизни не должны быть уже представлений о ней широких зрительских масс.

Тем более в той области искусства, которая так тесно связана с задачами пропаганды.

Рост критики находится в прямой зависимости от развития самого киноискусства. Сложности, переживаемые кинематографом, не могут не отразиться и на критике. Перед ней возникает целый ряд нерешенных проблем. И, пожалуй, основная среди них — выработка критериев оценки. Эта проблема стоит, как мне кажется, перед критикой всех форм и уровней. Перед той, которая публикуется в газетах и журналах. Перед той, которая осуществляется в процессе фильмопроизводства и приема готовых картин. Перед той, которая связана с фестивальными смотрами, ведь решение жюри — это тоже форма критики.

Я был на конференции молодых документалистов ЦСДФ, где самым острым был вопрос о том, что же считать критерием, к чему тянуться. С неменьшей остротой этот вопрос обсуждался и на совещании документалистов Рижской студии, которая, на мой взгляд, сегодня работает интереснее многих других.

Проблема критериев — это проблема и практики и теории кино. Смещение критериев не может не сказаться на кинематографическом процессе. Я говорю об этом потому, что нередко в основу оценки конкретных картин критикой всех упомянутых выше форм и уровней кладется один критерий — достоинство темы.

У нас делается немало фильмов о рабочем классе в самых разных жанрах — очерки, портреты, социологические исследования, поэмы,— и порой кажется, что значительность и важность самой темы как бы оберегают эти картины от учета их очевидных и нередко серьезных просчетов. Тогда-то и происходит смещение оценок, возникает неуловимость критериев, дающие простор конъюнктурному подходу. Критерии нельзя подменять набором регламентирующих формулировок. Если считать, что у критики документального кино 60-х годов были какие-то свои достижения, то главное из них состояло, на мой взгляд, в том, что критерии стали тогда доказательными, теоретически обоснованными.

Маяковский на обсуждении одного из мейерхольдовских спектаклей, говоря, что критика часто напоминает ему похороны или именины с бесплатной раздачей бутербродов, призвал и эти похороны и эти именины сдать в архив, очистив место для трезвого анализа. Я думаю, что если современная критика пойдет по пути именно трезвого анализа, то она сумеет выработать точные критерии и тем самым выполнит свой долг и перед кинематографом и, главное, перед своим читателем.

Поэт на телеэкране

В программе Центрального телевидения родилась новая рубрика, новый цикл передач — «Документальный экран», который ведет поэт Роберт Рождественский.

В беседе с нашим корреспондентом В. Серегиным он рассказал:

— Публицистика — это главное в новой передаче. Признаюсь, для меня да, думаю, и для большинства телезрителей самое интересное — разговор о сути происходящего на экране, о проблемах, увиденных авторами фильма.

Я не могу назвать себя большим знатоком кинематографа, хотя когда-то и написал документальные сценарии «Говорит спутник» и «Весенний ветер над Веной».

И все же, чтобы начать работать над ежемесячной, постоянной передачей «Документальный экран», мне не пришлось совершать невероятного насилия над собой. Честно сказать, я больше люблю картины о невыдуманном, о подсмотренном в самой жизни, чем игровые ленты, которые почему-то вне зависимости от качества всегда называют художественными. Мне близко и дорого в кинодокументах то, что они снимаются в гуще людской и решительно вмешиваются в наше бытие.

И если фильм-документ сделан настоящим художником, то проблемы, запечатленные в его кадрах, не могут, не должны оставлять людей равнодушными. И они в одинаковой степени затрагивают нас всех. Стало быть, здесь я могу говорить на равных и общим языком с кинематографистами и зрителями.

Какой будет эта передача дальше, еще не знаю. Дело для меня новое, неизвестно, как оно повернется... Но уже сейчас, после первых опытов, я положил себе одно правило. Не перечисление картин, пусть даже лучших, необходимо, а разговор у экрана. Здесь, кстати, очень помогает форма действия, придуманная телеспециалистами. Необходимо пытаться осмысливать фильмы, продолжать, углублять их интонацию или спорить с ней...

(В первом же выпуске этой передачи Роберт Рождественский применил нехитрый, казалось бы, но единственно верный ход. Было показано киноинтервью со сбитым в небе Вьетнама американским летчиком, в котором он на вопрос: «Чем вы станете заниматься, если вернетесь в США», ответил: «Буду учить детей».

Кончился этот фрагмент фильма, и Рождественский рассказал — без особого пафоса, но ясно, точно и сильно — о том, как американские авиабомбы убивали крохотных детей, как вьетнамские школьники, сверстники будущих учеников будущего учителя, умирали от ожогов напалма. И после этого фрагмент был показан снова...)

— Скажите, пожалуйста, как вы ориентируетесь в гигантском море кинодокументалистики? Как, по какому принципу отбираются фильмы для передачи?

— Даже перечислить трудно, откуда мы берем ленты. Это разные объединения Центрального телевидения, и Центральная студия документальных фильмов, и Центрнаучфильм, республиканские и областные теле- и киностудии, советские и зарубежные киноархивы... В одиночку я бы и десятой, а может, сотой доли этого «киноменю» не осилил бы, но помогает редакция кинопрограмм ЦТ.

После того, как отбирается сравнительно небольшое количество лент, мы с группой, делающей передачу, просматриваем их. Решаем, что именно пойдет в дело. Затем в каждом фильме находим важнейшие, «узловые» отрывки, которые «работали» бы на главную мысль передачи. Пытаемся расположить фрагменты так, чтобы этот час «Документального экрана» имел свою логику и композицию.

Вот, скажем, тему нашей второй, ноябрьской передачи можно было бы определить приблизительно так: «Становление, утверждение характера». Понятно, наверное, почему мы включили в нее фильм «Хоккей против хоккея» о встречах советской ледовой сборной с канадскими профессионалами и интервью с нашим лучшим вратарем Владиславом Третьяком...

Мы стремимся сделать наши встречи со зрителем как можно более разнообразными. И здесь документальный кинематограф нас отнюдь не ограничивает. Мы будем знакомить публику с сенсационными (по-умному сенсационными) кадрами и самой будничной хроникой, с оперативными репортажами и лирическими очерками, с лентами о музыке и спорте, с политическими событиями, затронувшими всю планету, и подробностями судьбы одного какого-либо человека... Со всем, что называется жизнью.

«Как закалялась сталь»

На киностудии имени А. Довженко продолжаются съемки многосерийного телевизионного фильма «Как закалялась сталь». «Рождение», «Испытание», «Подвиг», «На последнем дыхании», «Бессмертие» — так называются пять серий картины.

— С песней можно сравнить жизнь героя романа Николая Островского,— говорит постановщик фильма Н. Мащенко.— Когда рождается любимая песня, ее поют все. Потом неизбежно появляются новые песни... Так почему же мы вновь решились воспеть Павку Корчагина?

Сказать, что Корчагин—это знамя многих поколений молодежи, что и сегодня это один из самых обаятельных, неповторимых и популярных героев,— еще не значит ответить на вопрос. Сам Островский высказывал мысль: нельзя дать героя на все времена. Время корректирует, оно может накладывать хрестоматийный глянец, а может по-новому высвечивать рассказ о человеке.

В 1942 году кинорежиссер Марк Донской, обратившись к роману «Как закалялась сталь», рассказал о боевом подвиге Павки. Время требовало появления на экране Корчагина-бойца.

В 1957 году режиссеры А. Алов и В. Наумов, выбрав из романа эпизод строительства узкоколейки, отразили на экране в основном трудовой подвиг героя.

Сегодня, нам кажется, важнее всего раскрыть нравственную сторону подвига Корчагина. Что вынес герой, пройдя через холод, голод, тиф, через четыре, казалось бы, неминуемые смерти — пепел в душе или неугасимую веру? Это очень важно понять и прочувствовать тем, кто выбрал или выбирает сегодня путь в жизни.

Мы хотим рассказать о герое духа, о готовности человека отдать все во имя высоких идеалов революции. Пятисерийный фильм строится так, что в каждом его эпизоде действует Корчагин. Подробно, в развитии исследуется жизнь героя.

Фильм должен стать исповедью нашего поколения перед поколением революционных борцов. И более всего мы хотим, чтобы наш Корчагин сердцем, искренне и горячо, был принят молодежью. Только через любимого героя, признанного миллионами, можно донести нашу идею, веру.

Роль Павла Корчагина исполняет дебютирующий в кинематографе Владимир Конкин. Пятисерийный фильм по сценарию А. Алова и В. Наумова снимает оператор А. Итыгилов.

искусство КИНО искусство

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Горячий снег»

«Нюркина жизнь»

«Нежданный гость»

«Чили — в труде, борьбе и надеждах»

«Перу — тысячелетия и три года»

Только об одном сражении

М. Зак

«Горячий снег». Сценарий Ю. Бондарева, Е. Григорьева, Г. Егиазарова. Постановка Г. Егиазарова. Оператор Ф. Добронравов. Художник В. Голиков. Композитор А. Шнитке. Звукооператор В. Курганский. «Мосфильм», 1972.

Фронтовики делают фильмы о войне. Миновали годы, счет идет на десятилетия, люди стареют, но не память. Момент глубоко личный, едва ли не интимный, биографический по сути, толкает человека к тому, чтобы рассказать с экрана о своей военной юности и с этим рассказом войти в круг надличных социальных категорий, связанных с репертуаром и зрителями, государственным планированием культуры и коллективным народным сознанием. Замысел, возникший в русле судьбы одного или двух, может обозначить рубеж в искусстве, как это произошло с «Балладой о солдате» В. Ежова и Г. Чухрая. Пожалуй, именно в военных картинах с наибольшей остротой проявляется диалектика связи между личной ответственностью художника перед теми, с кем был рядом на фронте, кого звал по именам, и теми, кто сегодня будет смотреть картину и кому имя миллионы.

Писатель Ю. Бондарев и кинорежиссер Г. Егиазаров сделали «Горячий снег» — свою картину о войне. Как мне представляется, ту самую с в о ю; авторские судьбы совместились с крупным военным сражением, не ограничив его размах и не утратив биографических свойств.

Сражение — звено Сталинградской битвы; оно развернулось на внешнем обводе кольца, внутри которого была армия Паулюса, и завершилось победой советских войск, разгромивших ударную группировку Манштейна, рвавшуюся к окруженным: немецким танкам оставалось пройти сорок километров, чтобы пробить брешь в кольце. Не прошли.

Координаты боя на реке Мышкова можно отыскать на карте, это не «безымянная высота», сохранены названия и топография, история документирована, до тех пор пока не вступают в силу закономерности авторского замысла и взгляд на события изнутри; списанные с натуры герои, живущие в обозначенном документами пространстве, вместе с тем сохраняют самостоятельность благодаря вымыслу и типизации. Очевидно, создатели картины могут присоединиться к словам Ю. Бондарева из предисловия к роману: «Автор будучи участником описываемых со-

«Горячий снег». Кузнецов — Б. Токарев

бытий имеет в виду, в общем, действия 2-й гвардейской армии. Однако предлагаемое повествование — не воспоминания и не мемуары, поэтому номера наших соединений, полков и подразделений взяты произвольно, как и фамилии действующих лиц, за исключением нескольких имен».

Отношения вымысла и документа романны, история рассказана языком литературной прозы. Эти же отношения сохранены в картине. Большая ее часть снималась в Сибири, не под Сталинградом, но верность натуре осталась, если под этим понимать не уходящую кинематографическую натуру, а подлинность войны и не войны вообще, но именно на участке реки Мышкова, когда сорок километров отделяли их — от спасения из котла, нас — от решающего перелома в ходе не только одного сражения.

О романе «Горячий снег» писали много и прежде всего о том, что стратегический замысел операции автору удалось раскрыть на всю эшелонированную глубину советских войск: от штаба армии до «дворика» на передовой, отрытого для орудийного расчета. Картина и в этом наследует роман, хотя тяга к передовой на экране ощутимее; бой — в своем до удивления конкретном и страшном облике — стал центром. Но об этом ниже.

Пока нас интересует само движение замысла — от войны через литературу к экрану. Обрела ли картина самостоятельность, воспользовавшись знакомыми ситуациями и образами широко известного романа? Вопрос достаточно риторичен, но он позволяет выйти за рамки одного замысла. В конце концов, кинематограф всегда проходит литературную стадию — сценарную, только она мало кому известна. Экранизация превращает читателя в зрителя, предоставляя ему свободу сравнений и сомнений. Когда речь идет о классических образах, момент узнавания их на экране особенно важен и тревожен.

С романом и картиной «Горячий снег» дело обстоит несколько иначе, но не менее тревожно: идет процесс узнавания войны. Прежде всего, важна сама реальность. Насколько она... реальна? Ответ не сводится к перечню документов или к внешней похожести на жизнь. Вероятно, ответ содержится в том самом месте, где история стыкуется с настоящим. Тщательная реставрация событий, которой не коснулось современное сознание, будет похожа на муляж. Один раз, в формах литературы, эта реальность прошла и выдержала проверку. Вторичное испытание, в кинемато-

графической форме, происходит сейчас; есть уверенность, что оно будет успешным.

Картина не похожа на каталог литературных эпизодов и фигур. Их емкость стала другой — кинематографической. Пожилой солдат Чибисов в романе наделен прошлым, читатель знает, что он побывал в окружении, пришла усталость, а порой и угодливость от мысли, как бы не вспомнили, не попрекнули. В картине он превратился в эпизодический персонаж: что делать, площади одной серии невелики. Но может быть, это и хорошо, если в экономных поисках найден вполне достоверный кадр, где «папаша», как его называют, отстает на марше, цепляясь за ствол пушки, растушеванной снегом, и, услышав окрик, поспешает из последних сил. Пример частный и не из самых первых, подобно персонажу, но благодаря таким кадрам четыре часа марша по ледяной степи уложены в киноминуты.

Солдаты греются у мотора трактора, как у печки: в скученности их тел внезапно — на одном плане — возникает щемящий образ солдатского уюта под открытым зимним небом. Кормят лошадей, согревая руки в теплом их дыхании. Это надо было знать, когда-то видеть, чтобы теперь, находясь в ином качестве, не просто очевидцев, но и художников, суметь перенести на экран, сложить из деталей тему нелегкого быта войск.

Война рассказана прозой, балладная интонация не свойственна картине. Здесь есть материал для разных суждений, но, как мне кажется, дистанция времени сыграла свою роль; она вызвала такую тягу, такое острое желание пробиться сквозь толщу лет и вплотную приблизиться к лику войны.

Киноповествованию присуща обстоятельность, что странно, если учесть ограниченный метраж. Нет стремительных монтажных захлестов, опрокинутых кадров, увиденных «субъективной камерой», извилистых панорам, снятых на бегу с рук. Напротив, чувствуется некий армейский порядок: сначала эшелон со свежей дивизией должен прибыть на станцию назначения, выгрузиться, совершить марш-бросок, окопаться, а уже потом — бой. В самой драматургической последовательности наличествуют признаки определенного этапа войны, когда внезапность перестала быть оружием врага и в подготовленности нашей операции заметен накопленный фронтовой опыт.

Военное и художественное пересекаются в картине. Общий стратегический замысел — выбить пушками танковый клин Манштейна, чтобы затем ударить сохраненным резервом своих танков, сопровождается общим автор-

«Горячий снег»

«Горячий снег». Дроздовский — Н. Еременко, Таня — Т. Седельникова

ским замыслом — показать человека на фронте в социальной и нравственной конкретности его характера, который также обладает своим резервом, накопленным за пределами картины, в других обстоятельствах, не таких исключительных и трагичных, но столь же важных. Не в этом ли современный ракурс? Не потому ли люди в картине живут воюя? Между бытом и боем нет непроходимой грани, как нет ее между солдатом, в каком бы звании он ни состоял, и им же в звании человека определенного общества — советского и времени — 1942 года.

Картина начинается солнечным морозным днем, без выстрелов и взрывов, с гитарных переборов. Идет представление героев по кругу, внутри которого пляшет молодой солдат. Представлять надо многих; общее число ролей, больших и малых, приближается к численности взвода. Картина поначалу плотно заселена, любой кадр выглядит как часть массовки. Военное снова пересекается с художественным: дивизия прибыла свежая, полного состава, а к финалу в кадрах появится свободное пространство, и широкий экран станет по-настоящему широким для оставшихся в живых...

Но все еще впереди, пока солдат пляшет, и вдруг (это неизменное на войне «вдруг») над станцией с ревом проносятся «мессеры», поливая огнем; люди бросаются врассыпную, молоденький лейтенант, только что обтиравшийся снегом, едва успев накинуть гимнастерку, с руки стреляет из «дегтярева» по самолетам. Внутри одной сцены жанровая солдатская картинка сменяется воздушным налетом: жизнь и война не разведены по отдельным кадрам. Правда, в этой первой сцене заявка на такое решение скорее декларирована: танго «В парке Чаир» обрывается яростным стуком пулемета, и разбитая пулями гитара ставит точку. Впрочем, уже здесь можно уловить основной принцип расстановки персонажей. Это и в самом деле круг, где каждый касается локтем соседа и видит других в лицо. По кругу перебрасываются репликами, по кругу ходит котелок. Число кольцевых композиций не так уж велико по сравнению с другими кадрами, снятыми под разными углами, в глубину и фронтально. Вместе с тем, метафорический смысл этих немногих композиций донесен с экрана; тема фронтового братства находит в них пластическое решение.

И опять правда военных лет сопрягается с правдой художественной: солдатская взаи-

мовыручка словно распространяется на персонажи; взятые в отдельности, они выглядят достаточно эпизодическими, им не хватает времени и места, чтобы отступить в прошлое, получить биографию, как в романе, полностью сложиться в характеры. Нечаев — наводчик, Чубариков — командир орудия, Рубин и Сергуненков — ездовые, пехотинцы Митя, Вася, Серега, заряжающие, разведчики, санитары: границы между персонажами и «эпизодниками» открыты. И тех и других играют актеры, не расставшиеся с типажными признаками.

Относительно больше места уделено лейтенантам Дроздовскому (Н. Еременко) и Кузнецову (Б. Токарев). Но все равно, оставленные один на один со своими литературными персонажами, они сильно проигрывают. В кругу же солдат, среди названных и безымянных, актеры стараются найти дополнительные силы и краски, чтобы остаться в памяти людьми с характерами и судьбами. Молодые исполнители несколько старше своих героев, выпущенных на фронт прямо из артиллерийского училища. Недостаток боевого и творческого опыта ровняет их; момент постижения жизни делает ровесниками. Вероятно, здесь можно говорить о духовной типажности, которая сближает актеров и персонажи.

На роль наводчика орудия Касымова приглашен известный Б. Бейшеналиев. Но ожидаемого эффекта не получилось. Роль не выделилась из круга других, что надо занести под рубрику недостатков с учетом лишь одного обстоятельства. В картине интуитивно ведутся поиски — и не без успеха — своеобразного «коллективизма» актерской игры. Вряд ли эту цель авторы выбирали умозрительно. Плотная заселенность кадров и слитность действий боевых расчетов невольно сдвигают рисунки ролей. Вот одна из примечательных ремарок в режиссерском сценарии: «Все тяжело дышали, все одинаковые, похожие, как братья, прислонившись плечами, глядя друг другу в глаза». Так выглядит расчет после того, как чуть ли не на руках пришлось спускать орудие с крутого заснеженного склона. (Война еще и изнурительный труд — это не отдельная тема картины, а просто необходимое свойство той жизни, которая выпала на их долю.) Взаимовыручка и коллективность усилий естественно отложились в композициях кадров и в манере актерской игры.

Сближение вовсе не означает нивелировку. Опытный Ю. Назаров, известный по другим военным картинам, в том числе поставленным по книгам Ю. Бондарева, явно выделяется в роли Уханова. Помимо актерских, к тому есть и другие причины; они по-своему размыкают кольцевые композиции, и контуры фигуры становятся отчетливыми.

Дроздовский выпущен из училища комбатом, Кузнецов — взводным, Уханов — сержантом, хотя учились вместе. В романе эта разница должностей заключена в предыстории героев, в рассказах о том, как Дроздовский с его «властным выражением тонкого бледного лица» был в училище любимцем всех командиров-строевиков, Кузнецов ничем особенным не выделялся, а возвращение Уханова из самоволки через окно туалета и встреча в самый неподходящий момент с начальником стоили ему лейтенантских звездочек. В картине предысторий нет, есть история и люди, ее участники, живущие в настоящем времени. Это время до отказа заполнено армейскими заботами; прослеживать генезис характеров, например, с помощью ретроспекций, увы, некогда, и авторы вынуждены, что называется, на ходу, точнее, на марше, развести персонажи, отличить их друг от друга не только по званиям.

В том, как отдают приказы, просматриваются черты характеров. Возвышающийся на лошади, перетянутый ремнями Дроздовский командирски непреклонен и резок; Кузнецов, глядя на привалившихся к лафету солдат, забывшихся в коротком отдыхе, медлит с командой «подъем». Между очертаниями фигур появляется воздух, некое расстояние, которое вносит дополнительные штрихи в групповую композицию.

Природа картины, следующей роману, конфликтна; причем, главный огневой рубеж не поглощает ее целиком. Несходство характеров и поведения людей придает фронтовым

«Горячий снег»

будням ту всамделишность, которой не добиться одними пиротехническими эффектами. В своих глубинных истоках эта манера рассказа о войне восходит к русской прозе; ей всегда была чужда декоративная храбрость. В романе, а за ним и в картине, поле сражения увидено скорее глазами капитана Тушина. Выдвинутые на первый план фигуры Дроздовского и Кузнецова, напряженная до экстаза в отдельных моментах игра Н. Еременко и внешне неброский рисунок роли, выполненный Б. Токаревым, образуют между собой некое художественное поле; в нем заложены характеры восемнадцатилетних и мировоззренческие мотивы гораздо более старшие, которые ведут к пониманию того, что есть на войне долг, храбрость, честь.

Было бы преувеличением сказать, что даже

«Горячий снег». Бессонов — Г. Жженов

эти центральные в картине образы исполнены глубокого психологизма; они скромны и в других обстоятельствах, мирных, наедине со зрителем еще явственнее обнаружили бы то, что можно обозначить, как «контурность». Однако им уготованы особые обстоятельства. Поддержанные плотной, ощутимой фактурой войны, они сливаются с ней и так выдерживают требования, предъявляемые экранным образам.

А фактура картины действительно плотна и вещественна. Съемки в трудных условиях, при сорокаградусном морозе повысили меру военной достоверности. Легко написать в сценарии, что ездовые «крича, страшно раскрывали рты в ледяной бахроме на подшлемниках». Но так и снято. Общие зимние планы растянувшейся по дороге дивизии перебиваются крупноплановыми сценами, где солдатская страда показана в реальном обличии: не выдерживает лошадь, ломая ноги на спуске, и люди заменяют ее и жалеют павшую, и выстрел в нее, чтобы прекратить мучения, эхом раскатывается в ледяных сумерках.

Из ограниченного запаса метража режиссер щедро выделяет пленку, чтобы показать, как готовят на передовой «дворик» для орудия — со звоном вгрызаясь в мерзлую землю, проверяя сектор обстрела и вновь стуча кирками. Опыт фронтовиков чувствуется в той обстоятельности, с какой создается на экране позиция. Труд есть начало боя, и вот он, бой...

Начинается со слова «танки». Его произносят по-разному — на крике и шепча про себя. В романе, когда в снежной круговерти

появились танки, у них «по-волчьи стали вспыхивать и гаснуть фары». Литературная образность, с эпитетами и сравнениями, переведена на экране в иную, приближенную до иллюзорности к тому, что было; с этим изрытым воронками полем, которое сокращается на глазах, пожираемое танковым валом; с этой сменой крупностей, когда окрашенное в желтое и черное железо неумолимо надвигается на тебя. Во всей звуковой и живописной панораме боя особенно запомнились звон выбрасываемых из казенника пустых гильз и тот момент, когда ствол подбитого орудия с бессильной мягкостью откатился назад, обнажив голубую, нежную по цвету смазку.

Бой расширяется по фронту и вновь сжимается до поединка человека с танком, уходит в глубину, перебрасывается на НП дивизии, возвращается на передовую. Мы видим поле сражения до горизонта, а затем экран закрывает, разматывая гусеничные траки, вздыбившаяся в огоньках и копоти туша.

В сложной тактической и образной структуре боя до кульминации, как мне представляется, возвысился кадр, где Кузнецов, повернувшись спиной к быстро идущему танку, кричит: «Снаряд!», а та, к которой обращен его окрик, сандружинница Таня, держит на весу раненого или убитого, не зная, бросить ли тело и схватить снаряд или оттащить бойца в укрытие. Кадр очень похож на известный план фильма «У твоего порога», где также кричит солдат, протянув руку, а кругом снег в черноте и убитые, и впереди орудия — надвигающийся танк. Кадр настолько запомнился, что герой фильма «Три дня Виктора Чернышова» в своем воображении вошел в него и вложил снаряд в руки окровавленного солдата. Но рядом со сходством есть и различие. Кульминация боя из «Горячего снега» сопряжена с выбором; поступок на передовой зависит от момента боя и от человека; в этой мгновенной застылости композиции, когда надо решить — снаряд или боец, есть зерно большего, что нельзя исчерпать соотношением сил, точностью и плотностью огня и что требует духовного анализа. Как ни оглушает грохот взрывов, важно, что голос не тонет в нем. Мы слышим умирающего Касымова: «Жить надо!.. Стрелять надо!..» В краткости слов содержится смысл жестоких кадров, где жизнь есть бой, а бой есть жизнь, и где высшие категории долга, патриотизма, чести защитника Родины уложены в эти хриплые, похожие на стон слова.

На НП дивизии и армии сражение переносится с помощью чисто монтажных переходов, но — не только. Оборонительные порядки просматриваются в глубину благодаря авторскому взгляду. Окопы и блиндажи командующего — разные места действия; они поданы в сходном масштабе, который измерен неумолимостью войны, требующей от людей всего резерва их духовных и физических сил.

Перед исполнителем главной роли (если такая может быть в картине о фронтовом товариществе) стояла особая задача. Актер Г. Жженов в образе генерала Бессонова обязан был выдержать тот героический тонус, который прямиком шел от сцен на передовой. В романе он другой, чем в картине; старше, суше, в минуты усталости на его лице «старчески прорезаются морщины». Кроме того, литература предоставила ему ряд преимуществ. «Бессонов молчал и думал о...» — эта фраза открывает в романе его внутренний монолог, поиск мысли, работу сознания. На экране все должно быть показано въявь. Г. Жженов, очень много работающий на сцене и в кино, активно мобилизует свой опыт и мастерство, чтобы выполнить нерядовой рисунок образа. Воля и мужество нужны командарму не только для успешного проведения операции; он должен найти в себе силы, чтобы, зная о страшном ударе вражеских танков и гибнущих орудийных расчетах, выжидать, ловя момент перелома в ходе сражения, когда сохраненный резерв решит исход операции в пользу советских войск. Извечное борение чувства и долга в образе Бессонова наложено на достоверный современный материал войны. Отведенный ему значительный метраж Бессонов—Жженов занимает достаточно властно. Тем более что генерала, как и полагается, «играет» вдобавок его окружение — совсем

«Горячий снег». Кадр из фильма

не военный по облику член Военного совета Веснин (А. Кузнецов) и командир дивизии Деев (В. Спиридонов), которому легче вести батальон в атаку, чем издали руководить боем.

«Горячий снег» — картина по преимуществу «мужская». Лирическая линия, оборванная гибелью Тани (жаль, что так неудачно выбрана на эту роль актриса Т. Седельникова), менее интересна и точна, чем жизнь людей в бою. Мысли о «контурности» отдельных фигур вновь всплывают на поверхность, когда итожишь мнение о фильме, о его достоинствах, связанных с ощущением фронтового коллективизма, героической сплоченности, и его утратах по сравнению с романом, где персонажи обрисованы тоньше и глубже, представлены более объемными, пластическими фигурами, чем на экране.

Но эти мысли приходят в момент последующих рецензентских раздумий, а когда видишь на пустоватом широком экране уцелевших семерых, комок застревает в горле... Они стоят рядом посреди опаленного огнем поля, похожие друг на друга и все вместе похожие на эту землю, с новенькими яркокрасными коробочками орденов в руках. Цветное изображение вдруг перескакивает в черно-белую фотографию, на которой они же, но отдаленные временем, они же, но — из прошлого.

Потом следует серия известных военных фото, вплоть до рейхстага. Мысль ясна. Думается, однако, что герои «Горячего снега» дошли до Берлина уже на этом своем рубеже — на реке под названием Мышкова. Точно так же испытываешь сомнение в необходимости первой фразы от авторов, которой открывается картина: «Мы рассказываем только об одном сражении этой великой битвы». Фраза словно извиняется за масштаб картины. Правда, фразу эту можно понять и так, что вот, мол, «только об одном сражении», а вместилось многое.

Так, с моей точки зрения, будет правильнее.

На житейский сюжет

Н. Игнатьева

«Нюркина жизнь». Сценарий Н. Евдокимова. Постановка А. Бобровского. Оператор В. Чухнов. Художник В. Голиков. Композитор Б. Чайковский. Звукооператор В. Ладыгина. «Мосфильм», 1972.

Картина «Нюркина жизнь» прошла по экранам. Получила оценку в печати: критика признала фильм в общем-то несостоявшимся.

И, наверное, не стоило бы вновь обращаться к этой ленте, если бы ее недостатки свидетельствовали всего лишь о частных промахах, о случайных авторских просчетах. Но фильм «Нюркина жизнь» таков, что побуждает разобраться в характере этой неудачи, в ее сути.

Ведь это неудача по-своему типична; не трудно найти фильмы, сходные с «Нюркиной жизнью» — и круг жизненных наблюдений примерно тот же, и те же причины авторских ошибок... Поэтому и важно понять, отчего снова и снова тянет кинематографистов к кругу тем, очерченных в картине Н. Евдокимова и А. Бобровского, важно разобраться в истоках, первопричинах слабости подобных фильмов.

Часто — и справедливо — заходит в последнее время речь о нехватке кинопроизведений крупного масштаба, таких, которые бы в широких эпических формах раскрывали смысл социальных преобразований, черты нового мира, содержание трудового подвига советских людей. Фильмы, отражающие сущность исторических процессов, показывающие образ времени, необходимы зрителю как хлеб насущный.

Но кинематографический репертуар складывается не только из таких произведений. Немалую его часть составляют картины о личных судьбах, на житейские сюжеты. Интерес к судьбам «маленьким», к личным взаимоотношениям людей — интерес непреходящий, поскольку к человеку жизнь поворачивается не только своей общественной стороной, но и чисто житейскими тревогами, радостями, заботами. Всегда люди любили, ревновали, отстаивали право на личное счастье, добивались в этом успеха и терпели поражение. И было бы ханжеством утверждать, что, к примеру, драма человека, которого обошло счастье в любви, в семье, не достойна внимания нашего искусства. Точно так же, как объектом художественного исследования может быть история счастливой любви. Но именно *исследования*, ибо если механически перенести в фильм житейский случай, просто изложить жизненный факт, вряд ли возникнет то ответное сопереживание зрителя, тот активный контакт экрана и кинозала, на который в первую очередь надо ориентироваться авторам произведений.

Неверно полагать, будто история «личной жизни», если ее рассказать в фильме, уже сама по себе обеспечит картине успех. Внимание, интерес к ситуации — это возможно. Но не больше. Для того, чтобы картина осталась со зрителем надолго, чтобы он ей поверил, нужна высокая точка зрения художника на человеческую судьбу, умение извлечь из нее серьезные нравственные ценности, умение увидеть за этой судьбой жизнь в ее живых очертаниях и особенностях. Находить верные, убедительные художественные решения для такой темы — дело сложное. Сложность тут определяется прежде всего сложными коллизиями самой жизни, непредвиденными психологическими поворотами, неожиданными проявлениями человеческой души. Загадка человеческой индивидуальности здесь тем более трудна, что связана с материями тонкими, требующими в подходе к ним особого такта и художественного чутья. Любое огрубление, толкование прямолинейное, упрощенное разрушат ткань образов, нарушат правду самой жизни. Только психологическая конкретность и точность помогут утвердить — как итог — действенную силу морального примера.

●

Картина, поставленная А. Бобровским по сценарию Н. Евдокимова, называется «Нюркина жизнь». Очевидно, в судьбе, которой хотят нас заинтересовать, авторы усматривают если не нечто значительное, то, во всяком случае, такое, что может стать полезным и поучительным для других. В Нюркиной жизни, надо полагать, есть та правда, тот высокий смысл, какие в конечном итоге должны быть завоеваны зрителями.

Попробуем в этом убедиться.

Знакомство с Нюркой происходит на ее рабочем месте — в трамвае, где она выполняет нехитрые обязанности кондуктора: объявляет остановки, отрывает билетики... Время еще не горячее, до «часа пик» далеко, и Нюра в

«Нюркина жизнь». Нюрка — Т. Дегтярева, Степан — Е. Карельских

полупустом вагоне болтает с долговязым пареньком по имени Степа. Из их беседы можно уяснить, что Степан всерьез ухаживает за Нюрой (вот и букетик цветов преподнес и смотрит на нее преданно-влюбленными глазами), а она к нему равнодушна. Об этом же говорится в диалоге молодых людей на вокзальном перроне, когда Нюрка собирается в далекую дорогу.

Степан просит:

—Можно я тебя поцелую?

Н ю р к а. Да ты что, Степан, как же это без любви?

С т е п а н. Почему без любви? Я же люблю тебя.

Н ю р к а. Ну, все равно. Без взаимной любви это же нехорошо как-то?..

Что же, диалог живой и что-то обещающий зрителям. Но, познакомив нас с Нюрой и Степаном, авторы тут же отправляют Нюрку в путешествие — на юг, к морю. Однако до пункта назначения Нюра не доезжает, вынужденная остановка в пути съедает весь ее отпуск.

Остановка эта не простая, в фильме она имеет двойное значение. Во-первых, завяжется еще один сюжетный узелок — произойдет встреча Нюрки с Михаилом Антоновичем Анохиным, с которым прочно соединится потом ее судьба, во-вторых, здесь, по мысли авторов, проявятся душевные качества героини, ее чуткость, доброта, отзывчивость.

Итак, Нюра, выполняя чужое поручение, застревает в городе Косино, и факт этот вызывает в памяти чухраевскую «Балладу о солдате», короткий отпуск героя, так щедро отданный людям. Не задумываясь, дарил солдат дорогое свое время, и это не воспринималось как иллюстрация доброты Алеши, это было органичным и точным выявлением его нравственной сущности. В фильме «Нюркина жизнь» ситуация в чем-то сходная (правда, несоизмеримо выше цена времени, которым жертвует Алексей Скворцов): Нюрка, забежавшая на минутку передать сыну привет от матери и узнать, почему он не пишет, остается в доме Михаила Антоновича, чтобы ухаживать за ним, заболевшим. Но если в «Балладе» действия Алеши Скворцова (хотя бы то, как паренек пропускает нужный ему поезд, чтобы не оставить в одиночестве солдата-инвалида,

ожидающего первой, решающей встречи с женой, или то, как, приходя в дом фронтовика с подарком для его супруги, Алеша понимает, что подарок этот женщине уже ни к чему, и бросается искать отца воина, хотя боец такого поручения не давал и время отпуска на исходе, дорога каждая минута) не вызывали никаких сомнений в их необходимости, если они как раз и заставляли почувствовать не только разумом, но и сердцем всю красоту и обаяние характера героя, то в фильме «Нюркина жизнь» решение Нюры остаться у Анохина выглядит скорее демонстрацией ее отзывчивости и доброты. Однако задача искусства не сводится к тому, чтобы указать: вот этот человек хороший, смотрите, как благородны его намерения, как добры чувства; ярлыка доброты мало — нужны психологические обоснования поступков. А вот этого и недостает картине.

Задумаемся: так ли уж психологически оправдана, подготовлена эта жертва? Что заставило Нюру, так мечтавшую о море, которого она никогда не видела, вдруг отказаться от своей мечты и на целую неделю стать сиделкой у постели незнакомого человека?

Чтобы мы поверили в эту ситуацию, нужно было какое-то время — между двумя незнакомыми людьми должны возникнуть внутренние контакты, произойти постепенное сближение. Здесь от авторов требовалась особая психологическая точность в обрисовке отношений героев. Но создатели фильма как раз о внутренней правде ситуации заботились очень мало. Они заставили Нюрку остаться у Анохина прежде, чем мы поняли необходимость ее поступка. Ей бы на завод побежать, врача позвать — человек болен, и болен, по-видимому, серьезно. Чем может помочь Нюрка? И почему она берет на себя ответственность, что побуждает Нюрку к этому?

Авторы пытаются уверить: сам Михаил Антонович, сострадание и интерес к нему Нюрки. Ведь он на фронте был («Мы не от старости умрем, от старых ран умрем», — цитирует Михаил Антонович поэта), у него опасная профессия — горновой («А иначе было бы неинтересно», — опять же поясняет Анохин), он живет, как кажется Нюрке, «в каком-то своем мире». В каком — она не понимает, но не отчаивается: «Ну, ничего. Я тоже поживу и все буду понимать».

Но ведь все это станет известно позже. Пока же ни Нюрка, ни мы о Михаиле Антоновиче ничего не знаем. Да и то, что узнаем потом, скажем сразу, слишком общо, чтобы подтвердить внутреннюю правду ситуации.

А как раз эта правда и важна. Только при этом условии можно ощутить нравственную красоту Нюркиного поступка. Поэтому нам надо изнутри понять, чем живет, чем дышит Анохин, к чему стремится в своей жизни. И что может дать встреча с ним Нюре.

Однако в те короткие передышки, когда болезнь на время отпускает Михаила Антоновича, рассуждает-то в основном Нюра, высказывая недовольство своей профессией («Да какая это профессия. Так это, занятие. Раньше нравилось. А теперь скучно, и душевно тяжело... Ну, почему? Да потому что я неправильно живу. Я же из-за денег работаю. А человек должен оставлять после себя какие-то вещи, предметы. А я что? Я же не умею ничего... Труд должен... ну, там работа должна приносить человеку удовольствие, тогда интересно, а так что?»), Михаил же Антонович в ответ лишь «угукает» и «хмыкает». Поэтому трудно присоединиться к мнению автора аннотации к фильму, что «этот человек, работающий на заводе, знал то, что не было известно многим людям, он понял, открыл для себя формулу счастья. Счастье, по его понятиям, заключалось в гармонии человеческой личности и дела, которому служит человек».

Может быть и так. Но зрителям своего мнения о горновом составить не дано. Герой не получил от авторов ни слов, ни поступков, его характеризующих. Так что не только о гармонии личности нам судить нельзя, а и о самом характере Михаила Антоновича тоже. Недаром такой интересный, глубокий актер, как Олег Ефремов, оказался не в силах выжать из роли даже крупицы правды. В результате взятая авторами коллизия ставит обоих героев в положение весьма фальшивое:

«Нюркина жизнь». Нюрка — Т. Дегтярева

Михаил Антонович должен выглядеть интересной, притягивающей к себе личностью, но обоснований тому нет, вот и приходится актеру играть нечто туманное, а Нюрке — принимать этот «туман» за недоступный ее пониманию «особый» внутренний мир человека.

●

Так вот и завязываются в фильме отношения главных героев... Но к их отношениям мы вернемся позже, тем более что авторы картины пока переключают внимание на другое, рассказывая, какие перемены внесло в Нюркино житье-бытье одно случайное происшествие, как стала она, неожиданно для себя, сначала «матерью», а потом женой.

Житейский случай: в трамвае, который заканчивал свой маршрут, Нюра обнаружила зареванную беременную девчонку — приехала из деревни искать «студента-красавчика», обманувшего ее. Что делать, привела Нюрка Лизавету переночевать, оставила у себя, а та «отблагодарила» — подкинула Нюрке свое дитя и скрылась.

Для чего понадобилось в фильме это усложнение судьбы героини? Чтобы приоткрыть какие-то глубины Нюркиной души, извлечь из этого поворота в Нюркиной жизни определенные нравственные ценности? Однако я не случайно написала выше о переменах в Нюркином ж и т ь е-б ы т ь е. Не в жизни, а именно в житье-бытье. Потому что, показывая случившееся, создатели картины прежде всего изображают чисто внешние перипетии события: вот Нюра сталкивается в вагоне с Лизаветой, приводит к себе, вот разыскивает «виновника», вот встречает Лизавету, выписавшуюся из роддома, нянчит подброшенного младенца, вот возвращает его неожиданно приехавшей за внучкой бабушке...

Все это только события, житейские происшествия, за которыми читается вывод: Нюрка — добрая душа. Вернее, это только априорная предпосылка, усвоенная нами еще в эпизоде с Михаилом Антоновичем. Поэтому новый поворот в Нюркиной жизни всего лишь иллюстрирует эту черту характера, но не привносит в характер героини ничего нового. История «материнства» не выходит за пределы случайного казуса, может быть, и возможного, но все же несколько анекдотического.

В этом и состоит исходная беда фильма. Мы настроены к нему так критически не потому, что считаем ненужным говорить с экрана о трудных поворотах в личной жизни людей, а потому, что за всеми незадачами, какие возникают на пути Нюры, не просматриваются действительно сложные общезначимые нравственные проблемы.

А ведь, казалось бы, была возможность всерьез подумать хотя бы над той ситуацией,

которая сложилась в отношениях Нюры и Степана. Над тем неравенством сторон, когда он любит всей душой, самозабвенно и преданно, а она всего лишь «хорошо относится». Как тут быть? Идти на компромисс, соглашаясь на «мертвое счастье», принести в жертву чувство или отстаивать его свободу? И с какими подходить здесь нравственными критериями, какими общественными мерками измерять поступки людей? Но так вопрос в фильме не ставится. Серьезная проблема превращается на экране в странную игру. Вместо того, чтобы прямо и честно объяснить Степану, почему не решается она на брак с ним, Нюрка несет какую-то околесицу о человеке, с которым «встречалась» («он — артист... знаменитый тенор»), называет себя «женщиной легкомысленного поведения» и т. п. Самое удивительное здесь даже не то, что она это делает, а то, что по уши влюбленный в Нюрку, бродящий за ней буквально по пятам Степан... соглашается с такой ересью! «А я все равно тебя люблю. Какая ты есть, такую и люблю... Нам до старости долго жить, ну, еще исправишься...» Немного же стоит Степанова любовь, если он так легко верит в Нюркины наговоры на себя...

Во всех этих эпизодах нет никакой внутренней необходимости, нет правды. Как нет ее в терзаниях Анохина, одержимого каким-то непонятным чувством долга перед своей женой Катериной, с которой много лет живет порознь, причем (сказано это в фильме как-то сбивчиво, вскользь) то ли по его вине, то ли потому, что не было у Катерины настоящей любви к мужу. Ясно только одно — Катерина и Михаил давно чужие люди, ничто их не объединяет. А вот теперь Михаил полюбил Нюру, произошла их вторая встреча, они почувствовали близость друг к другу...

Но как раз тут, после первого поцелуя, Михаил Антонович решает, что они должны расстаться. Почему? В этом еще был бы какой-то резон, если бы Михаил Антонович, поддавшись «ума холодным наблюденьям», стал взвешивать все «против»: немалую разницу в возрасте, свою болезнь... Однако причина, оказывается, совсем другая: Анохин считает, что у него есть обязательства перед женой, с которой они некогда расстались.

И такая ситуация возможна. Человек, прежде чем совершить важный жизненный шаг, пересматривает свое прошлое и, чувствуя вину перед когда-то близкой женщиной,

«Нюркина жизнь». Нюрка — Т. Дегтярева, Борис Гаврилович — В. Санаев, Вера Александровна — Н. Сазонова

хочет исправить былые ошибки. В этом случае чувство может вступить в конфликт с долгом, и выход из сложного положения герою подскажет его нравственная позиция, та моральная правда, которую, надо думать, хотят утвердить авторы фильма. Но в картине все выглядит иначе, недаром таким испуганным взглядом встречает Анохина мать Катерины, когда он появляется в доме своей бывшей жены. «Не трожь ты ее»,— молит она Анохина.

Что же привело в таком случае героя в свой прежний дом? Чем он терзается, встретив Нюру?

Нормально, по-человечески объяснить решение Михаила Антоновича расстаться с Нюрой невозможно. Вот и приходится герою произносить громкие общие фразы: «Каждый человек что-то должен другому», «Но ведь есть чувства выше любви» и т. п. Неловко это слушать, неловко смотреть, как Михаил Антонович, прежде чем сделать предложение Нюре, все-таки едет к жене и уговаривает ее вернуться: «Собирайся, хватит. Пора возвращаться домой... Мы должны быть вместе»...

Какая уж тут правда! И темы нравственной ответственности здесь тоже нет, поскольку совершенно непонятно, чем все еще обязан Михаил Катерине, и почему он не чувствует моральных обязательств перед полюбившей его Нюрой.

●

Не тема нравственной ответственности, чуткости возникает в картине, а тема жертвенности, к тому же толкуемая нарочито сентиментально.

Помните: ради незнакомого Михаила Антоновича Нюра пожертвовала отпуском, долгожданной поездкой к морю, потом — уступила неотвязным просьбам любящего Степана, вышла за него, хотя чувств к нему не питала, и вот—«долг» Анохина перед женой Катериной...

Героям фильма приходится то и дело чем-то поступаться, от чего-то отказываться, идти наперекор своим чувствам и желаниям. И всегда без насущной на то необходимости. Исходная идея добра трансформируется, приобретает сентиментальный оттенок. Кажется, вот-вот заспеет нимб над головой «хорошего человека» Нюрки, вспыхнет ореол страдальца над Михаилом Антоновичем, да и скромным, тихим Степаном, согласным на все, чтобы быть с Нюрой, авторы настойчиво тоже зовут нас полюбоваться... Умиленность и «трогательность» все чаще проникают в интонацию кинорассказа.

Проникают даже тогда, когда сам материал диктует иной характер художественных решений. Анохин, снятый на фоне доменной печи в желто-красных отсветах пламени, и в параллельном монтаже — лицо наблюдающей за его работой Нюры, ее сияющий, исполненный восторга взгляд — в вариациях этих кадров режиссер, очевидно, намеревался изобразить труд металлургов, передать восхищение им. Но на экране все обернулось эффектной красивостью, и сцены в «горячем цехе» выглядят какой-то сказочной феерией, в них и в помине нет деловой атмосферы напряженной повседневной работы.

Мне кажется, что сцена эта — не случайная «оговорка», а выражение некой режиссерской концепции. Бытовым будням режиссер хочет противопоставить романтику труда, огонь, полыхающий в заводских печах, должен символизировать то неугасимое пламя, которое горит в сердце труженика, целиком отдающего себя делу.

На это есть прямая ссылка — в сцене, когда Нюра и Анохин сидят, греясь у печки, в доме матери Михаила Антоновича.

Михаил Антонович. Что смеешься? Что, смешной я, да?

Нюрка. Нет. Вам не надоел на заводе огонь? Все смотрите, смотрите.

Михаил Антонович. Я металлург. Я люблю огонь, я вот смотрю на него и беседую с ним... Правда, с этим разговаривать неинтересно. Жует свою деревянную еду и урчит от сытости. И ничего-то он не знает о том могучем огне, который творит металл в домнах и мартенах.

Но и трудовая романтика в фильме выражена средствами формальными, внешними: всполохами огня, россыпями искр, бурным потоком расплавленного металла... А вдохновенный

«Нюркина жизнь». Нюрка — Т. Дегтярева, Михаил Антонович — О. Ефремов

огонь души — источник творческого труда человека — остается лишь красивым эпитетом в пышной фразе, но не озаряет героя изнутри своим привлекательным, мужественным светом. Трудовой процесс показан все тем же стандартным, штампованным способом, который в разных картинах рождает одинаково бесстрастные кадры, не способные приоткрыть внутренний мир героя, позволить заглянуть в рабочую душу, понять, как труд, любимый и вдохновенный, определяет жизненные позиции человека.

«Я горновой», «я металлург»— ведь это только слова, только форма, равно как еще не успевшая помяться спецодежда, в которую облачили актера. А в чем проявиться рабочему характеру, как раскрыть исполнителю особенности человека семидесятых годов, если нет этому опор в драматургии фильма. И о фронтовой биографии Анохина напоминает лишь то, что болит старая рана, да неловко сидит на нем гимнастерка с широким солдатским ремнем. Внешние атрибуты снова подменяют содержание личности, сформированной прошлым и настоящим героя.

Не обидно ли это для серьезного актера Олега Ефремова — прийти к такому результату? Мне доводилось писать о том, что среди привлекательных черт его актерского таланта выделяется умение из отдельных штрихов, деталей складывать поразительно достоверный, емкий образ. Не наметить характер, а создать объемный портрет, раскрыть судьбу человека. В картине «Нюркина жизнь» это актеру не удалось. На мой взгляд, и не могло удаться.

●

Однако вернемся к Нюре. Ее историю, историю человека, который, чувствуя неудовлетворенность своей работой кондуктора, тянется к делу более полезному, авторы хотели истолковать еще и как историю доброго человека, как призыв к добру, к чуткости. Николай Евдокимов и раньше касался этой темы в прозе и в кинематографе повестью «Необходимый человек» и поставленным по ней фильмом «Любовь Серафима Фролова». Там было стремление серьезно откликнуться на тягу зрителя к такому герою, на потребность в высоком нравственном идеале. И в своей новой героине, переселившейся на экран из «Сказания о Нюрке—городской жительнице», писатель стремился подчеркнуть как основу образа нравственную стойкость, человечность,

«Нюркина жизнь». Нюрка — Т. Дегтярева

умение творить добро. На эту «волну» пытается он настроить кинозрителей.

Молодая актриса Тамара Дегтярева уловила характер авторских устремлений и, создавая экранный образ, прежде всего старалась обнаружить в Нюре такую человеческую способность, как душевное участие. Не просто вежливое внимание, не любопытствующий интерес, но глубокую душевную отдачу. У актрисы немало хорошо сыгранных сцен, где она старается донести правду Нюркиных чувств, где, чаще всего вопреки драматургии фильма, предлагающей только схему сюжетных коллизий, пытается передать внутреннее состояние героини. Тем не менее цельного образа, глубоко исследованного характера не получилось. Не получилось потому, что намерения актрисы вступали в противоречие с иллюстративным методом подачи материала режиссером. Что мелкими оказывались цели, на которые ориентировались сами и ориентировали свою героиню авторы.

А ведь если обратиться к исходному замыслу, то образ Нюры обещал многое: идеи совершенствования, духовной стойкости личности могли найти в нем интересное воплощение. Но для этого нужна была иная драматургическая и режиссерская его разработка. Не сопоставление профессий, к которому, в сущности, пришел фильм, способно подвести зрителя к определенному моральному выводу, а глубокое исследование человеческих характеров — во всей неповторимой индивидуальности, психологическом своеобразии. Сейчас в картине исследование подменила поверхностная иллюстративная схема — в полупустом трамвайном вагоне Нюра чувствует себя одиноко и неуютно, в шумном заводском цехе глаза ее загораются счастливым огнем. Но какое же счастье обрела Нюра? Выходит она замуж за Степана, потом оставляет его, становится женой Михаила Антоновича... Обозначая различные моменты личной биографии Нюры, авторы не рассматривают их в едином процессе «роста и организации характера», движение во времени — так, как оно показано в фильме,— не становится духовным ростом, нравственным обогащением героини. Авторы позаботились о том, чтобы дать Нюрке новую профессию,— помните, раньше работа кондуктора ей нравилась, а потом стало «скучно» и «душевно тяжело», теперь в фильме трамвайный парк сменила заводская территория. Но переменив место действия, заменив кондукторскую сумку токарным станком, создатели фильма не показали глубоких внутренних сдвигов в Нюрке. Выходит, что чувство к Анохину дало только профессиональные, прак-

тические результаты, нам же казалось, что любовь эта должна была открыть для Нюрки новый с м ы с л в жизни.

●

Беда фильма «Нюркина жизнь» не только в узости взгляда на мир, в неглубоком, однозначном восприятии жизненных фактов. Явны профессиональные просчеты режиссуры, неинтересен изобразительный строй картины. Режиссер А. Бобровский невнимателен к психологическим подробностям, к внутренней жизни образа. Он лишен того чувства конкретного, когда за тщательно разработанным вторым планом проступает характер действительности. Нет у постановщика фильма интереса к детали, чуткости к точным, достоверным приметам жизни, потому в кадре нейтрально-безличный фон действия, необжитые стены, безлюдные улицы... В соответствии с приблизительными, необязательными режиссерскими решениями действует и камера оператора В. Чухнова, которая индифферентна к психологическим оттенкам, снимает «вообще», не заботясь о поисках точного экранного образа. Самые большие претензии следует предъявить В. Чухнову по части портретных характеристик.

В картине немало примеров эстетической глухоты, эмоциональной бестактности режиссера и оператора. Напомню кадры, когда в отблесках молнии, потоках дождя поочередно возникают в оконной раме два томных силуэта — Нюры и Михаила Антоновича. А как эмоционально бестактен прямой, встык, монтажный переход от обморока, пронзительного крика узнавшей о смерти мужа Нюрки к кадрам, где весело искрится расплавленный металл, вспыхивает во весь экран яркое зарево, громко звучит бодрая мелодия.

Можно привести и другие примеры — свидетельства банальности режиссерского мышления, невыразительности операторской работы. Но моя задача не сводится к констатации в с е х промахов и ошибок данной картины. Тема разговора выходит за границы этого фильма.

Недостатки фильма «Нюркина жизнь», повторяю, к сожалению, типичны для многих картин такого рода. Взяв в центр повествования человека с несложившейся судьбой, авторы, как правило, предлагают малое ее решение, искусственно ограничивая возможности героев, сужая их горизонты. Самое обидное заключается в том, что порой намечаются коллизии интересные, острые, позволяющие показать жизнь в ее действительной сложности, прикоснуться к серьезным нравственным проблемам. Но авторы тут же уходят от этой возможности, сводя конфликты к недоразумениям, явление — к случаю. И тогда бытовая история замыкается в собственных рамках, житейский сюжет не вбирает в свое русло глубокое, полноводное течение жизни.

Между тем если обратиться к совсем недавней истории нашего кино, мы найдем картины, которые обнаруживали живую способность в личной теме раскрыть черты, идеи времени, бытовую правду осветить поэтической, а часто и исторической правдой характеров. Вспомним хотя бы райзмановскую «Машеньку», где в ничем особо не примечательной истории первой любви просматривалась судьба всего предвоенного поколения, и обстоятельства весьма прозаические не мешали ощутить духовный потенциал, нравственную красоту героини фильма.

Критикуя картину Н. Евдокимова и А. Бобровского, я, подчеркиваю, меньше всего хочу, чтобы эта критика была воспринята как некий заслон самой теме, как известное противопоставление «личной сфере» масштабных явлений жизни. Нет, показывать на экране Нюркину жизнь никому не противопоказано — таких Нюрок у нас много, и судьба их, их духовная устремленность нам не безразличны. Весь вопрос в том, как подойти к этой судьбе, какими художественными принципами руководствоваться при ее экранном воплощении.

Вот почему пришлось так подробно остановиться на просчетах картины, которые помешали добиться успеха, вот что заставило поставить эту неудачу в ряд с другими неудачами нашего кинематографа. Нет нужды перечислять эти фильмы. Наверное, каждый вспомнит картины на житейский сюжет, в которых бытовые мотивы оборачивались ба-

нальностью, краски оказывались тусклыми и бедными, характеры — однозначными. Жизненные же горизонты сужались до масштабов неких житейских недоразумений.

Все это тем более досадно, что бытовой фильм, фильм, серьезно и глубоко толкующий проблемы частной жизни, очень нужен. Ведь и в вопросах личных формируется коммунистическая нравственность, новая мораль, самосознание людей нового общества.

Но какое отношение к формированию этих качеств в современном человеке имеют сентиментальные истории вроде той, что рассказана в «Нюркиной жизни»?

Свет памяти

Н. Савицкий

«Нежданный гость». (По мотивам рассказа Э. Казакевича «При свете дня»). Сценарий В. Железникова и А. Леонтьева. Постановка В. Монахова. Операторы И. Богданов, В. Монахов. Художник Ю. Ракша. Звукооператор В. Киршенбаум. «Мосфильм», 1972.

Вот ты и прибыл в Москву, Андрей Слепцов. Издалека, из Сибири, из-под самого Красноярска прикатил! Кто тебя здесь дожидается? Да никто... Ты и впрямь — нежданный гость в доме, к которому приближаешься сейчас по непривычному асфальту неспешным солдатским шагом. За каким таким необходимым делом идешь ты к людям, с которыми никогда до того не встречался?

Ведь не зря же затеял ты это трудное путешествие?

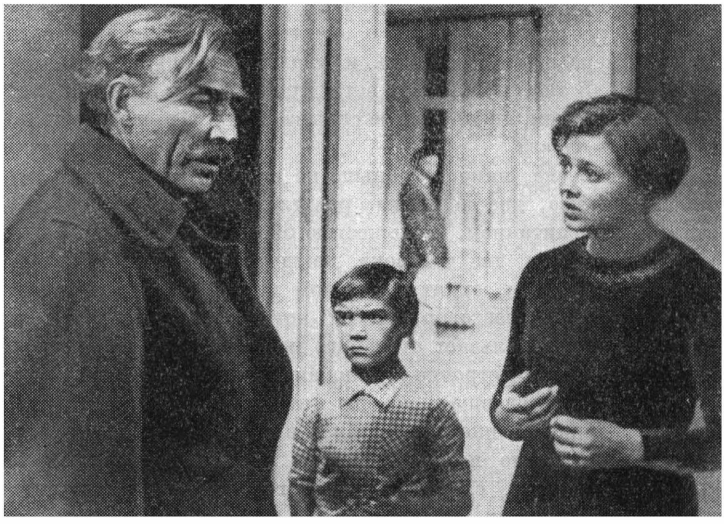
●

В ряду других произведений нашей литературы, обращенных к событиям Великой Отечественной, особое место принадлежит военной прозе Эммануила Казакевича. Война сформировала его как личность и как художника, недаром товарищам по оружию посвятил он потом лучшие свои страницы. Его любимыми героями были разведчики — солдаты, идущие впереди других солдат и воюющие за линией фронта. Казакевич сам оставался разведчиком в литературе, писателем, зоркое видение которого простиралось далеко за горизонты полей сражений. Действие двух его крупных романов — «Весна на Одере» и «Дом на площади» — разворачивается в конце войны и после победы; внимание автора притягивает тут не столько ход военных действий, сколько их исход: каким будет мир, когда стихнет эхо последних боевых залпов, вот о чем думал Казакевич сразу же после войны, буквально на другой день после ее окончания.

Рассказ «При свете дня», по мотивам которого поставил свой фильм режиссер Владимир Монахов, принадлежит к тем произведениям писателя, которые появились тогда, когда его творчество достигло зрелости. Как верно отметила Маргарита Алигер в рецензии на картину «Нежданный гость» («СЭ», 1972, № 20), «При свете дня» написан человеком, который значительно старше автора «Звезды», и внимание его устремлено в гораздо более глубокие и скрытые от посторонних глаз области жизни и судьбы человеческие. Уже многое пережито и решено, многое переосмыслено и переоценено, улеглись волнение и смятение чувств, осела муть и снята накипь, все стало ясно и прозрачно для острого взгляда, для острой мысли писателя».

Так что же происходит на экране — «при свете дня»?

Следует с самого начала отметить: событийный ряд воспроизведен в фильме полно, с сохранением общей композиционной последовательности, в которой он развертывается в рассказе. Подобное построение, сравнительно редкое для экранизаций «по мотивам», вызывает опасный соблазн заняться параллельным анализом, сопоставлять и противопоставлять кино и литературу, чего, пожалуй, делать не стоит... И если в отдельных случаях нам все же не обойтись без сравнений рассказа с фильмом, то мы и здесь постараемся избегать тривиальных «зачетных» выводов: вот это, мол, лучше в рассказе, а вот здесь и кинематограф — на высоте!..



«Нежданный гость». Слепцов — И. Лапиков. Юра — Володя Таусон, Ольга Петровна — А. Покровская

Время видимого действия ограничено в рассказе одним-единственным днем в настоящем, но мысли его героев постоянно обращаются к прошлому. Память о прошлом, ее неожиданное преображение, смысл этого преображения для будущего — вот основные опорные точки сюжета, воплощенного в образах трех главных персонажей: капитана Нечаева, его боевого друга Андрея Слепцова, жены Ольги Петровны.

Первым на экране, как и в рассказе, появляется Слепцов. На протяжении всей вступительной части он, как об этом уже было сообщено выше, успевает лишь дойти от вокзала до порога дома Нечаевых. Однако пролог этот существен для дальнейшего: он не только погружает нас в атмосферу событий, обозначив время и место действия — Москва осенью 1946 года,— но и дает ясно понять, что Андрей Слепцов своими мыслями и настроением более принадлежит сейчас прошлому, чем настоящему.

О недавнем военном прошлом этого крепкого, чуть сутуловатого и явно не городского по своему происхождению мужчины, лет сорока с лишним, говорит и его солдатский вещмешок, и вся одежда, в которой, как написано у Казакевича, «только кепка... была единственной данью наступившему мирному времени», и — безжизненно повисшая левая рука. Вчерашний солдат внимательно слушает, как молодые люди поют на улице под гитару:

Ничего, ничего, дорогая,
Что виски серебрит седина —
Это наши сердца сберегая,
Нас слегка присолила война...

«Наша песня»,— скажет он потом, когда — уже в самом конце картины — снова прозвучит этот песенный рефрен. Но и сначала ясно, что это — е г о песня...

А когда Слепцов, неожиданно для себя, по дороге с вокзала попадает вдруг на пустынную в утренний час Красную площадь, ему кажется, что он слышит медь военных оркестров, мощное «ура-а-а!», которым бойцы отвечают на приветствие маршала, и — самую главную песню войны: «Вставай, страна огромная! Вставай на смертный бой!» Он сам — из того смертного боя, памятью о нем и о тех, кому не суждено было дожить до победы, он переполнен и в этот час своей первой встречи с Москвой.

Живее, больше всех других боевых товарищей помнит Андрей Слепцов капитана Нечаева. Из уважения к его светлой памяти он и проехал тысячи верст. Проехал для того,

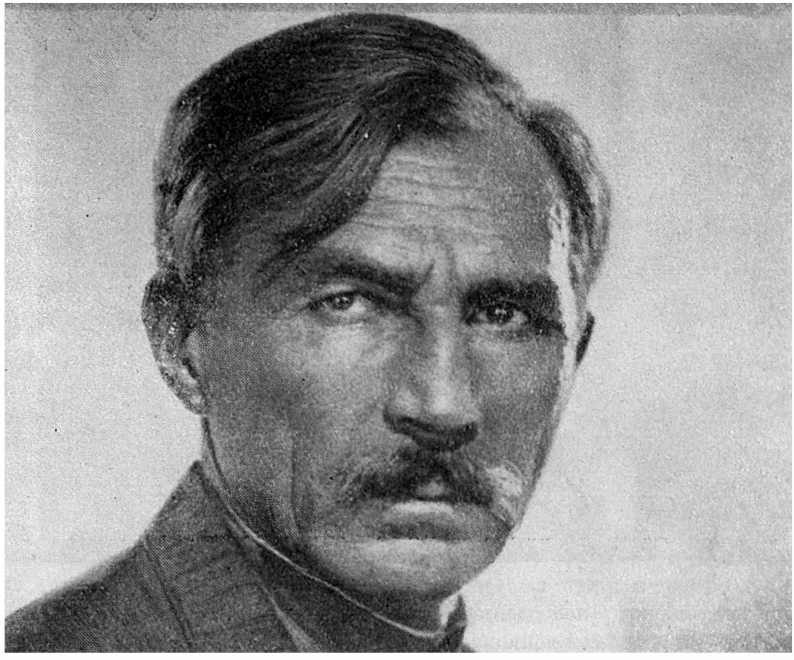
чтобы здесь, в Москве, разыскать семью капитана, рассказать родным о смерти отца и мужа, передать им «любовь и уважение» покойного. «Я дал ему слово, и вот я прибыл». Позже мы поймем, сколь многое скрывала эта немудрящая фраза.

...Два человека, никогда раньше не видевшие друг друга, два человека, разделенные возрастом, воспитанием, несхожестью биографий и характеров, два человека, каждый — со своими мыслями, сидят за столом лицом к лицу и ведут разговор, смысл которого поначалу явно ускользает от одного из собеседников. Ольга Петровна, молодая, хотя и несколько отяжелевшая, но еще привлекательная женщина, никак не возьмет в толк, про что, аккуратно подбирая слова, хочет рассказать ей этот, словно снег на голову свалившийся сибиряк. «Из Сибири?.. От Виталия Николаевича?» — растерянно переспрашивает Ольга Петровна, и бог знает какие предположения вихрем проносятся в эту минуту в ее сознании...

Так вводится в фильм тема слепой души. И как ее вариация — тема забвения. У Эм. Казакевича обе эти темы звучали отчетливо — и вместе и порознь, буквально на каждой странице. В написанном через пятнадцать лет после войны рассказе был еще тот самый жесткий максимализм в отношении к женщине, изменившей памяти погибшего воина, какой был характерен для поэзии, драматургии, киноискусства военных лет. Такого рода максимализм, созвучный самому духу времени, был, возможно, наиболее ясно выражен в стихотворении К. Симонова, особенно — в последнем его четверостишье:

Примите же в конце от нас
Презренье наше на прощанье.
Не уважающие вас
Покойного однополчане.

Да, Ольга Петровна, женщина в полной мере обыкновенная, не долго переживала свое горе. Такие натуры по-своему устойчивы к жизненным потрясениям, они — стихийно жизнеспособны. Всего два года прошло с момента гибели Виталия Николаевича, а у Ольги Петровны уже есть новый муж и — маленькая дочь от нового мужа, и быт ее, налаженный, размеренный, крепкий, не дает ни малейших оснований искать в ней приметы какого-либо душевного надлома. Надлома и не было, и автор рассказа, особо подчеркнув это обстоятельство, дал в свое время нашим критикам повод для упрощающих оценок своего неоднозначного по мысли произведения. В нем некоторые, как, вероятно, помнит читатель, были склонны видеть лишь назидание и мораль, вытекающую из осуждения нравственной «забывчивости» Ольги Петровны. И для этого были основания. Ведь жена Нечаева из рассказа «При свете дня» считала, что «отвлеченные мысли не имеют значения перед лицом грубых потребностей жизни» и «умела пожатием плеч оттолкнуть от себя «бесплодное нытье» ради благополучия семьи и упорядоченности ее существования». Но то, что писатель в данном случае называет «грубыми потребностями жизни», не есть ли на самом деле естественные для всякого человека желания: продолжать жизнь, залечивать раны войны, иметь семью, быть матерью, отцом, заботиться о доме?.. В только что процитированных строчках — следы едва заметного противоречия, некогда и вызвавшего слишком суженное понимание рассказа, смысл которого, конечно же, несводим к примитивному морализаторству, спровоцированному вторым замужеством Ольги Петровны. «При свете дня» — это рассказ не о женской неверности, а о верности долгу, который шире вопроса о правомерности (или неправомерности) замужества солдатских вдов, так как главное тут — память, сознание внутренней связи с погибшим, ответственности перед ним, которые, согласитесь, можно утратить, и не выходя во второй раз замуж, а можно и сохранить, сделав это. Рассказ Казакевича, по нашему разумению, это рассказ о чистой и красивой жизни и трагической гибели настоящего человека, настолько яркого, что свет от него и после смерти сохраняется в душах людей, восприимчивых и чутких: они бережно несут этот свет дальше. И только потом — о несчастье той, которая ухитрилась этого света не заметить, хотя и была к нему ближе всех...



«Нежданный гость». Слепцов — И. Лапиков

Итак, Нечаев — вот смысловой и сюжетный центр произведения, и в «Нежданном госте» ощущается понимание этой, возможно, самой существенной, но не самой очевидной особенности рассказа Эм. Казакевича.

Естественно, что такой подход потребовал специального выдвижения на авансцену фигуры Андрея Слепцова, поскольку под *его* взглядом проясняется в Нечаеве многое из того, что составляет самую сердцевину характера и чего никогда не понимала Ольга Петровна.

Рассказ Андрея Слепцова о военных днях капитана Нечаева выполняет на экране двойную функцию: в соединении со сценами мирного времени он выявляет многогранность и фазы *постепенного* развития нечаевского характера, а одновременно и преображает, опровергает ложное, приблизительное, поверхностно мелочное, обывательское представление, оставшееся у Ольги Петровны о ее муже. Нечаев Слепцова и Нечаев Ольги — *два несхожих человека*. Но Виталий Николаевич Нечаев, мягкий, несколько неуверенный в себе, имеющий мирную специальность инженера-строителя, и старший лейтенант, а вскоре капитан Нечаев, мужественный и опытный комбат — *это один и тот же человек*, только на двух этапах жизненного пути, рассеченного войной. Драматургия фильма и движется силою этих двух противоречий, одно из которых — подлинное, другое — лишь кажущееся.

Но почему все-таки уже в самом начале, еще до того, как Слепцов расскажет нам о *настоящем* Нечаеве, мы проникаемся нерушимым доверием и к нему самому и к его словам?

Иван Лапиков, которому выпала на долю роль Андрея Слепцова, обладает тем строгим лаконизмом интонаций и жестов, который возникает только там, где актеру ничего не приходится *играть*, так как все, что с ним происходит на экране, происходит с ним как бы на самом деле. Этот дар абсолют-

«Нежданный гость». Нечаев — А. Мягков

ной искренности, неподдельной правдивости отличает и рассказ Слепцова о Нечаеве. Мы еще и потому так легко и сразу же принимаем его на веру, что память того Слепцова, какого воплотил Лапиков,— ж и в а я память. И когда он рассказывает маленькому Юрке, сыну Виталия Николаевича, о том, что он видит в сновидениях Нечаева живым: «Будто мы с твоим отцом идем на охоту. Лицо у капитана Нечаева отдохнувшее, веселое и румяное, ресницы, как у тебя, и улыбка...», — слово «живым» точно передает тут то, каким видит Нечаева не только Слепцов, а и сам Лапиков. Мы убеждаемся в этом еще до появления Ольги Петровны, и оттого с первых же реплик женщины без труда уясняем важное различие между нею и Слепцовым. Ольга Петровна помнит п о г и б ш е г о — Андрей Слепцов хранит память о ж и в о м.

Кстати, упомянутого разговора с Юркой в рассказе не было — появление его в фильме принадлежит к числу важнейших дополнений, которыми рассказ обогатился на экране.

По условиям сюжета мы сравнительно мало видим Слепцова рядом с Нечаевым. Тем не менее, они связаны тесно и органично. И основа их связи не во внешнем сходстве их биографий, такого сходства нет, а в чем-то другом, несоизмеримо более существенном. Она лежит в глубине их общественных натур. Они оба — народные характеры, только воплощающие две разные грани этого характера.

Момент этот очень важен для понимания и фильма и рассказа. Поверхностному взгляду и рассказ Эм. Казакевича и картина «Нежданный гость» могут показаться камерными. Но эта камерность — мнимая. Ибо, кроме внутреннего центра повествования, конкретно обозначенного встречей Слепцова с Ольгой Петровной, здесь существует и внешний центр, распространяющий содержание художественной идеи авторов до границ обширного социального обобщения.

Андрей Мягков, играя Нечаева, неизменно подчеркивает его интеллигентность. В самом облике исполнителя угадывается человек, всей своей жизнью связанный с книгой. Репетируя предстоящую лекцию в пустой аудитории, где, кроме несмышленыша-сына,

никто слышать его не может, он все равно волнуется, и к будущим слушателям обращается уважительно и доверчиво. Странно и немного страшно представить такого вот книжного человека в бою, где нужны совсем не те качества, которые воспитывает тишина читальных залов, общение со студенческой аудиторией. Нужны — в особенности командиру! Представлял ли сам Нечаев, когда история надела на него воинскую шинель, что такое война, каким он будет на фронте? Вряд ли!

Но он идет в армию, не раздумывая, пропуская мимо ушей укор своей практичной Лели: «Ты мог бы, как Ростислав Иванович, не отказываться от брони»... О н — не мог! Летом сорок первого года он ощутил свою судьбу частью общенародной судьбы — и эту судьбу принял.

В Нечаеве выражена н а р о д н о с т ь советской интеллигенции. Интеллигентность здесь берется как грань гражданственности, осознанной чуткости к нуждам Родины, к интересам и горестям товарищей. Эти качества Нечаева — прочный стержень его личности. Не будь их — нипочем бы не стать Виталию Николаевичу тем храбрым и талантливым боевым командиром, которого так полюбил Андрей Слепцов.

За что же Слепцов, которому тех же высоких душевных качеств не занимать, так полюбил Нечаева? Полюбил за совестливость, честность, за душевную открытость и щедрость, за беззаветное мужество, за справедливость. Он ведь знал, что далеко не каждый лейтенант, которому в трудную минуту боя разгоряченный, измученный долгим недосыпанием генерал, не разобравшись в обстановке, угрожает трибуналом, решится тихо, но с достоинством ответить: «Вы... вы на меня не кричите».

А после того, как генерал, сформулировав и задачу и возможные последствия («Эту высотку видишь?.. К утру возьмешь ее... возьмешь, представляю к Герою, не возьмешь — трибунал»), уезжает, не всякий сможет неожиданно сказать: «...Жалко мне его стало... генерала этого... Ему трудней всех. Видели, какие глаза у него красные? Рот какой... горький?» Ведь это тоже, если воспользоваться крылатым словечком Нечаева, быстро подхваченным в его батальоне как высшая одобрительная оценка, это тоже был его, Нечаева, нравственный п о с т у п о к!

Какое это замечательное слово — поступок! Есть в нем сила емко и точно обобщенного нравственного императива. Именно из поступков, порой — малых и скромных, порой — крупных и заметных каждому, состояла жизнь Нечаевых на войне.

Ту «высотку» наш Нечаев со своими солдатами штурмом взял, но Героя не получил. Может, и не должен был получить. «Впереди у нас было столько высоток,— резонно разъяснил эту ситуацию Ольге Андрей Слепцов,— что если за каждую расстреливать командира... или давать ему Героя Советского Союза, то не хватило бы офицеров в армии и золота на звезды в целом государстве...» Нет, не звездами был отмечен боевой путь Нечаева — поступками!..

Военные сцены, довольно многочисленные в картине, впрочем, не являются в ней самыми удачными. Они иллюстративны. И чаще всего в кадре — лишь знак, символ войны, иногда — довольно приблизительный. Видимо, точное и подробное описание военных будней и не входило в задачу авторов фильма, но независимо от их намерений тот Нечаев, которого мы в и д и м на войне, трогает и убеждает нас меньше Нечаева, которого мы п р е д с т а в л я е м по рассказу Слепцова.

Однако есть в картине сцена, выявляющая героический характер Нечаева также и в прямом действии. Это сцена переправы.

...Идет бой. Часть бойцов закрепилась на вражеском берегу и ждет помощи с нашего берега. А переправляться не на чем. Ни лодок, ни плотов. И огонь по реке и по берегу такой, что даже к воде приблизиться страшно. Бойцы залегли и, кажется, никакая сила не может заставить их подняться и форсировать реку. Тогда-то Нечаев и решился на поступок, так поразивший в пересказе Слепцова Ольгу Петровну. Он приказал спустить на воду утлую лодчонку, случайно оказавшуюся

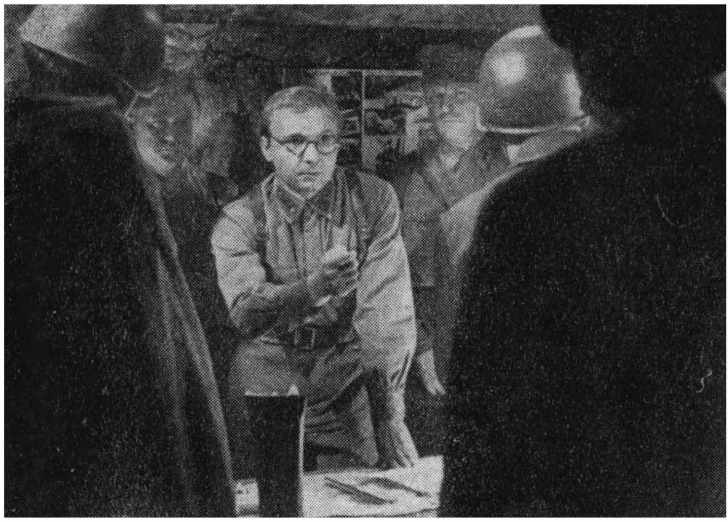
рядом, и с несколькими солдатами поплыл на ней к другому берегу. «Вы хоть плавать-то умеете?» — отчаянно и явно не в уставных выражениях крикнул ему Слепцов. Ну, конечно, он умеет плавать, он же «призы брал за эту, как ее... за Московскую область...» Нет, не умел Нечаев плавать! Об этом Ольга Петровна как раз знала хорошо. И о том, что воевать он тоже не умел, возможно, догадывалась. А о том, что научился, так до встречи со Слепцовым и не узнала. Потому-то и поразил ее рассказ: эту переправу совершил не тот Нечаев, которого она знала по их совместной жизни.

Слепцов тоже не родился солдатом. И должно было пройти время, чтобы он, как и Нечаев, приобрел качества, необходимые бойцу. В этом — тоже признак сходства. Но гораздо важнее, что дружба Нечаева и Слепцова, их взаимное притяжение — это и братство товарищей по оружию, и свидетельство внутренней близости, сплоченности сыновей одной земли, только разным делом на ней занятых. В этой близости сказалось и сродство двух, глубоко и сильно чувствующих натур, замешанных на одинаковом и неразменном нравственном «составе». Встретившись на фронтовой дороге в первую — самую нелегкую и тревожную — военную осень, Слепцов и Нечаев вместе узнали, что такое пот, кровь и изнурительный труд войны. Вместе их и в партию принимали — в прифронтовом лесу, где-то поблизости от города с трудным названием Секешфехервар. Вот только домой возвратиться вместе им не довелось. Шальным осколком шибануло капитана в час, когда и боя-то не было, а был кругом тихий и солнечный осенний лес, и шел у солдат со своим командиром неспешный разговор — о жизни, о любви...

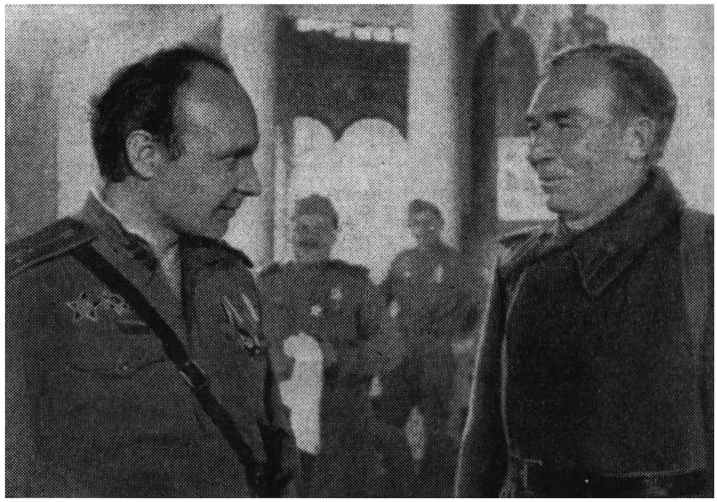
А потом были последние слова — и необходимые и лишние, была смерть на руках товарищей и их горе, так и не утихшее по самый тот день, когда Слепцов вступил на вечные камни Красной площади...

Там, на фронте, мы видели, как плакали о Нечаеве солдаты. А здесь, в уютной московской квартире, плачет женщина. Это истошно, по-бабьи, без оглядки на постороннего, рыдает в подушку Ольга Петровна, и тяжко прорываются сквозь всхлипы слова: «Ну, не понимала! Не понимала, не любила!»

Только что была она совсем спокойна, тактично и сухо пыталась возражать Слепцову, противилась его горькой и неожиданной правде. Даже рисовалась несколько, переодев-



«Нежданный гость». В центре: Нечаев — А. Мягков



«Нежданный гость». Нечаев — А. Мягков, Слепцов — И. Лапиков

шись специально для разговора в строгое черное вдовье платье. А тут — проняло!

М. Алигер в своей интересной и яркой статье посчитала эту сцену неуместной. И это верно, что она «совсем не в образе, написанном Казакевичем, в котором идет напряженная внутренняя борьба, неизмеримо более драматичная и глубокая». Но ведь Ольга Петровна из «Нежданного гостя» и вообще — другая. Она гораздо проще, элементарнее, чем в рассказе, в ней слишком мало оттенков, внутренних обертонов, что ли. И уж раз речь зашла о тонкостях, давайте признаем, что фильм многое «спрямил» по сравнению с рассказом, перевел из подтекста в текст многое и такое, чего в текст переводить не следовало бы. А иногда — даже и в иллюстрацию...

И более всего это проявилось как раз в образе жены Нечаева, из-за чего на экране так досадно обеднилась, спрямилась важнейшая для Казакевича тема неузнанного человека.

Темы этой я уже касался, приближаясь к ней на протяжении статьи с разных точек, и теперь за мной — лишь подведение итогов.

По фабуле, нежданный гость — это Слепцов, по смыслу — Нечаев. Леля всегда знала, что муж ее умен, добр, честен. Может быть, «не любила» — это слишком резко, преувеличенно. Любила, наверное,— в меру той способности чувствовать, которая была отпущена ей природой. Мера эта оказалась скудной и не позволила Ольге Петровне до конца понять, как прекрасен и значителен был человек, живший с нею рядом. Он оставался для нее чудаком, странным, неприспособленным, а потому — «неудобным» в жизни. Примерно таким же, каким был благородный Дымов для своей попрыгуньи-жены. Вот отчего ошеломляюще, как крик в тишине, прозвучал в сознании Ольги рассказ Андрея Слепцова. Нежданный гость явился не один, с ним рядом незримо встал другой — куда более нежданный!

Тот Нечаев, которого Ольга Петровна знала, вернее, считала, что знает, был тих, не умел распоряжаться, боялся воды, обещал, уходя на фронт, дать телеграмму, как только устроится. Этот Нечаев, из солдатского рассказа, оказался решительным, командовал батальоном, а при случае — полком, в утлой «душегубке» перебирался на другой берег реки, кипящей от разрывов, и уж, наверное, от души посмеялся бы над тем недотепой, который собирался телеграфировать жене с передовой. Верно, конечно,

что таким он стал не в первый же день войны. Вспомним, однако, строчку из рассказа, на которой в фильме стоит особый акцент: «Хорошего человека война делает лучше, плохого — хуже».

Хорошего, подчеркнем это слово...

Возможно, Эм. Казакевич не позволил бы Ольге Петровне т а к расплакаться, потому что относился к ней строже, чем создатели «Нежданного гостя». Слезы очищают, взывают к прощению, а в глазах Андрея Слепцова из рассказа «При свете дня» для жены Нечаева прощения не было и быть не могло. И не потому, что она второй раз замуж вышла, а потому что оказалась н е п а р о й для того, настоящего Нечаева. Вот почему, пока рядом находился Слепцов, Ольга Петровна сидела, «глядя на стену сухими глазами». Плакала она уже после его ухода, разговаривая со своим новым мужем. Но тоже плакала. Она ведь поняла, что вина ее перед мужем — это в то же время еще и ее собственная беда, и что обе они — серьезны. И хотя подобные мысли относились как раз к той категории «отвлеченных мыслей», от которых так хорошо умела отмахиваться Ольга Петровна, на этот раз она уже не смогла от них отмахнуться. «Но теперь она не смогла уйти от этих мыслей — на нее смотрели поразительно ясные глаза однорукого солдата, и их простодушный теплый блеск не давал ей уходить в сторону...»

Алина Покровская дает некоторое приближение к сложной психологической драме, раскрытой Казакевичем в сцене с Ростиславом Ивановичем, отличной от своего литературного аналога и текстуально и интонационно. В рассказе слова Ольги о душевной тонкости Нечаева могли быть истолкованы как ловкая защита (именно так и понимает их ее новый муж), в картине за ними — прямое признание нравственного превосходства Виталия Николаевича. Сцена поисков Слепцова на улице дополнительно усиливает это впечатление.

Этим двум заключительным эпизодам, на мой взгляд, несколько перенапряженным, слишком форсированным по тону, предшествует еще один диссонанс: прощание Слепцова. Сухие, бестактные слова (о каких-то деньгах, потраченных на билеты, о каком-то «добром знакомом Виталия Николаевича») сразу разрушают едва затеплившееся в нас доверие к этой черствой, но уже, казалось, начавшей кое-что понимать женщине. И снова эта сцена — и психологически и драматургически — не тонка. Как грубоваты и те заключительные эпизоды, в которых Ольга торопится заявить о своем раскаянии.

Конечно, кто этого не знает, грубость тоже можно сыграть тонко. Но только А. Покровская сделать этого не сумела

●

Последнее, что видим мы на экране,— это освещенное лицо Юры Нечаева, стоящего у окна. Он серьезно, сосредоточенно глядит в ту сторону, где скрылся во тьме наступившей ночи Андрей Слепцов. Юрка!.. Память о Виталии Николаевиче Нечаеве. И его живое продолжение на земле.

Суть и знамение времени

Конст. Славин

«Чили — в т р у д е, б о р ь б е и н а д е ж д а х». Авторы сценария О. Игнатьев, Ю. Монгловский, И. Рыбалкин. Режиссер Ю. Монгловский. Операторы В. Ходяков, Ю. Монгловский. Текст Маргариты Алигер. Композитор А. Шнитке. ЦСДФ, 1972.

«П е р у — т ы с я ч е л е т и я и т р и г о д а». Авторы сценария Г. Кублицкий, В. Трошкин, О. Арцеулов. Режиссер В. Трошкин. Операторы О. Арцеулов, В. Трошкин. Текст Г. Кублицкого. Композитор И. Космачев. В работе над фильмом принимали участие представители фирмы «Амаута» — Альберто Тауро, Хуан Барио, Акоста Медина. ЦСДФ и «Амаута» (Перу), 1972.

Географическая карта мира зафиксирована нашим документальным и научно-популярным кинематографом до такой степени подробно, что любое возвращение к уже виденным берегам и странам, сделанное в натурно-описательной форме, воспринимается как досадный повтор или даже заведомый архаизм. Об

этом не раз писалось и говорилось, но актуальность сказанного пока еще не пропала. Потому что «политическая карта» мира с каждым днем, с каждым часом предъявляет кинодокументалистам — как принято считать, летописцам эпохи — новый счет, требует от них, чтобы они наполняли и обогащали наше видение окружающей действительности.

Ведь мы живем в эпоху величайших социальных битв и политических потрясений, в годы, которые на XXIV съезде КПСС Л. И. Брежнев охарактеризовал, как годы «острого противоборства между силами мира, свободы, прогресса и силами угнетения, реакции и агрессии». И нет, наверное, ничего удивительного в том, что в наше время повсюду все больше и все чаще говорят и спорят о путях и судьбах так называемого «политического фильма». Для кого-то на Западе это, может быть, и представляется странным, неожиданным, а для нашей кинематографии и, в частности, документальной, о которой я и веду речь, в таком акцентировании внимания на политической проблематике нет ничего принципиально нового. Политическое содержание с самого момента зарождения киноискусства Страны Советов и до наших дней было и есть его жизненной сутью, целью и знаменем.

Недаром как раз самые заметные явления советской документалистики, те, что принесли ей заслуженное признание миллионных зрительских масс и мировой авторитет, нельзя, невозможно оторвать от таких понятий, как коммунистическая партийность, как политика и публицистика.

И когда «политическая карта» зовет нас в новый поход, часто на край света, за тридевять земель, мы ждем нового открытия—не острова, материка или народности, а обязательно — общественных отношений, правды социальной, отражающей какую-то существенную грань нашего времени. Я полагаю, что при таком подходе к материалу останется место и для этнографии, для показа природы, архитектуры и даже для экзотики. Но цель все же должна быть в разведке классовых отношений, в изучении и отражении социальных битв, в показе движения времени.

Борьба трудящихся зависимых стран за национальное освобождение, борьба, которая, по зоркому ленинскому предвидению, неизбежно перерастает в борьбу против эксплуататорского строя, — такова основная творческая позиция наших кинодокументалистов, работающих на зарубежном материале. И какой простор, какие возможности для страстной и, конечно же, политической публицистики открывает она перед кинематографистами, проникающими к самому эпицентру бурь «ревущих семидесятых» нашего века.

Обо всем этом я думал, когда смотрел новые ленты советских документалистов, рассказывающие о Чили и Перу; думал о том новом, что увидели документалисты и передали с экрана, и о том, что пришло в их работы как пережиток «туристического репортажа». Я думал еще и о том, как трудно приходится документалистам, когда они соприкасаются с совершенно новым для себя материалом, и как подчас робко используются возможности проникновения в его живое существо.

Я не был в Чили, не был и в Перу; знакомство с ними у меня, как и у многих людей, главным образом книжное и экранное. Но сквозь школьные представления о путешественниках и конкистадорах, ацтеках и инках;сквозь волнующие, участившиеся в последние годы сообщения радио, телевидения и прессы все ярче, все отчетливее проступают события и факты, озаренные светом решающих социально-политических перемен на латиноамериканском континенте.

Картины Ю. Монгловского «Чили — в труде, борьбе и надеждах» и В. Трошкина «Перу — тысячелетия и три года» делают смелую попытку подвести некий итог, обобщить один из первых этапов социальных завоеваний в этих двух латиноамериканских странах, взглянуть на них неравнодушным добрым оком друзей, искренне заинтересованных в том, чтобы дело, за которое там идет борьба, увенчалось победой.

У картин есть немало точек соприкосновения, но в подходе к материалу, в подборе и расшифровке фактов чилийская лента режиссера Ю. Монгловского и перуанская —

В. Трошкина (снятая, как и фильм о Чили, на ЦСДФ, но при участии представителей перуанской фирмы «Амаута») отличаются друг от друга так же, наверное, как пампа Огненной Земли отличается от джунглей Амазонки. Одна — почти безраздельно построена на публицистических интонациях и сопоставлениях («Чили — в труде, борьбе и надеждах»), а другая настолько насыщена живописными характеристиками национального уклада, что нередко начинает казаться: им авторы и отдали свое преимущественное внимание.

В то же время в обеих картинах отчетливо проступают элементы обозренческие, чего, наверное, можно было бы избежать уже на сценарном этапе. Хотя я и не имею ничего против обзорных фильмов, которые тоже несомненно принадлежат к действенным жанрам кинодокументалистики, однако на данном материале, так кажется мне, можно было найти другие, более концентрированные и энергичные жанровые решения.

Весь путь документального киноискусства — это непрерывный, настойчивый поиск не просто жизненной достоверности, а и поиск таких приемов, способов и методов документальной съемки, в результате которых можно было бы подойти к истолкованию сложных, масштабных событий и явлений, простых, обыденных жизненных случаев.

Чем питается поиск наших исследователей в проникновении в иную и новую для них действительность, в такую, казалось бы, далекую от них проблематику?

Мы помним слова Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, прозвучавшие с трибуны XXIV съезда партии, о победе сил народного единства в Чили, о том, что народ Чили, впервые за всю историю латиноамериканского континента добился создания такого правительства, которого он хочет и которому он доверяет. Мы знаем, что победа народа вызвала ярость внутренней реакции и американского империализма. И знаем, что народ Чили полон решимости идти по избранному пути. В газетах мы почти каждый день находим новые вести также и о том, как против кабалы американских монополий борются народы Перу, Боливии и других латиноамериканских стран...

События и факты, зафиксированные документалистами, побывавшими в Чили и Перу около года тому назад, не утратили в свете этих событий своей злободневности и сегодня: больше того, с каждым новым днем и месяцем материалы фильмов воспринимаются все более актуально.

●

Советские кинодокументалисты, снимавшие на латиноамериканской земле, постарались дать зрителю как можно больше материала для понимания событий, для постижения небывалого революционного подъема, охватившего все прогрессивные силы в Чили и Перу. Расстановку сил на политической арене в обеих странах они показали довольно четко.

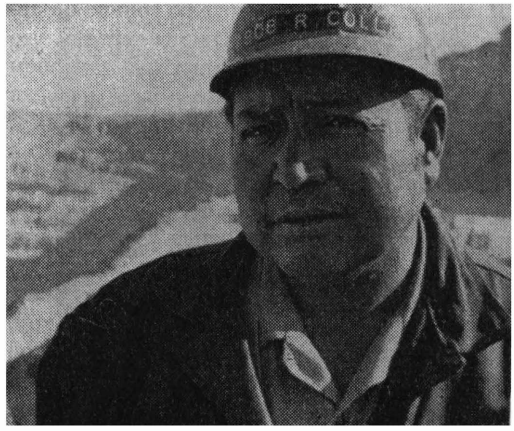
В картине Ю. Монгловского и его коллег (как, впрочем, и в фильме о Перу) проходит целая вереница кинодокументов, освещающих характер социально-политических реформ, предпринятых правительством блока народного единства во имя того, чтобы чилийский народ стал полновластным хозяином и своей страны и своей судьбы. Во имя того, чтобы он смог освободиться от иностранной зависимости и от господства «своих» монополий. Во имя того, чтобы чилийская медь принадлежала чилийцам, а земля — тем, кто испокон веков ее возделывает. Материал здесь подан в духе добрых канонов документальной публицистики такого рода: с нынешней репортажной зарисовкой соседствует цитата из иностранной кинохроники, событийная съемка состыкована с живой авторской сценкой и выразительной деталью. И повсюду — обильные ссылки на фильмотечные свидетельства. Заметим, что зрители уже привыкли к такой форме показа. К тому же фильм выполнен опытной, уверенной рукой, а потому настраивает на серьезный лад.

...Уже первое знакомство с Сантьяго предвещает остроконфликтную драму и открытия. Все здесь верно и на месте. Репортаж, фон и второй план, проблематика и вдохновенный подъем, царящий в трудовом и веселом, дей-

ствительно улыбчивом и действительно задумчивом городе. Мы улавливаем, бродя вместе с советскими кинематографистами по улицам и площадям, и старое, уходящее в прошлое, видим и новое, то, что как бы только возникает, нарождается. Нас захватывает и пылкий динамизм манифестаций и яркое радужное небо, словно специально простершееся над страной в дни ее бурного революционного старта. Честь и хвала операторам, честь и хвала публицистической увлеченности режиссера, так содержательно и интересно показавшего нам Сантьяго! Хорошо, что документалисты сумели сочетать ощущение живого, всенародного порыва с горьким воспоминанием о прошлом; хорошо, что им удалось передать в емкой, образной форме дух народа, воспрянувшего из мглы лишений, испытаний, жертв. Здесь нет никакой особой монтажной или операторской изощренности, документ как документ, но как много почти в каждом кадре согретых живым чувством наблюдений, как много точных и всегда к месту пришедшихся слов, вместивших самые нужные и важные сведения!

В съемки пестрой уличной толпы врывается политическая демонстрация; сюда же хорошо вмонтирован драматический рассказ о борьбе чилийских коммунистов; проносящиеся перед нами миги уличной жизни в большом городе как бы приподнимаются кадрами, зафиксировавшими акт исторического значения — президент Чили Альенде объявляет о парламентской поправке к конституции: все природные богатства страны отныне отдаются во власть государства...

И далее киноповествование разворачивается в подобном же строе, хотя временами, к сожалению, сбивается на хроникерскую дробность и сухую описательность. И тогда мы острее ощущаем то, чего в картине нет, но что нам обязательно хотелось бы увидеть. Например, яростную борьбу пробужденного народа с фалангой чилийских ультра... А как хотелось бы нам поближе вглядеться в лица реакционеров, фашистов, увидеть их без прикрас, во всем «блеске» их подлости и жестокости!.. Ведь кинохроника может «писать» с натуры,



«Чили — в труде, борьбе и надеждах»

«Перу — тысячелетия и три года»

да еще как! И если б на экране ожила еще и такая натура, то насколько рельефнее проступила бы тогда правда классовых схваток, их напряженность и высокий драматизм.

Я не хочу этим сказать, что в картине Ю. Монгловского и его товарищей этот накал отсутствует. Нет, о классовой природе ожесточенной борьбы, идущей в стране, зритель не забудет на всем протяжении картины.

И все же, говорю это уже не только по адресу этой ленты, можем ли мы считать, что в наших картинах, сделанных на западном материале, накал классовых битв передан всегда достаточно полно и сильно? По-моему, мы еще только приближаемся к решению этой задачи, часто еще робеем перед острым, взрывчатым материалом. Ну как, в самом деле, попав в чужую, малознакомую страну, закрыть глаза на ее красоты и экзотику, как не обратить внимание на ее традиции и ритуалы, как не показать редчайшую фауну и флору, как, другими словами, обречь себя на «сухой паек» одной лишь политической публицистики!..

На сухой паек политической публицистики обрекать себя и в самом деле никому не показано.

Но не надо терять главное, ту основную цель, ради которой ты поехал в далекую страну, даже если в руки к тебе плывут эффектнейшие, красочнейшие эпизоды и сцены. Удержаться в таких случаях и впрямь бывает трудно. И я хорошо понимаю, с какого рода трудностями столкнулись хотя бы В. Трошкин и О. Арцеулов в период работы над фильмом, который они снимали в Перу.

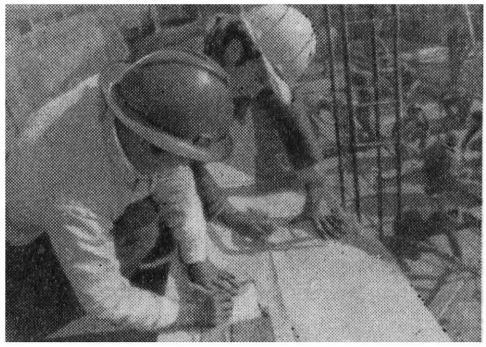
Они попытались сделать неоднозначное, многостороннее произведение, максимально используя натуру и типаж, сталкивая в контрапункте старого и нового обилие наблюденных ими фактов, лиц, явлений. Это сознательно избранный авторский прием, визуальная доминанта фильма «Перу — тысячелетия и три года», с помощью которой документалисты по-своему прорываются в политику и в публицистику, причем в лучших местах публицистические мотивы звучат у них и горячо и интересно. Но рядом встречаются кадры, грешащие тем, что обычно принято квалифицировать как дань «красивости», «театрализации», как следствие погони за «картинностью».

Наверное, трудно, даже очень трудно было избежать эффектной красочности в съемках, например, ритуальных празднеств и народных торжеств — и Трошкин с Арцеуловым, попав на такую «натуру» и прекрасно владея кинокамерой, охотно, со вкусом снимают один за другим действительно эффектные, по-настоящему красивые кадры. И порой забывают о пропорциях... Празднование Дня национального достоинства — большая политическая демонстрация, но места в фильме ей отведено меньше, чем большому декоративно-костюмному представлению, воскрешающему древнюю индейскую легенду о «детях бога солнца». Событийно снятая в Лиме встреча представителей развивающихся стран ни по занимаемому месту, ни по своему темпераменту не может соперничать с кадрами петушиного боя, из которых после незначительной доработки можно было бы свободно смонтировать самостоятельный фильм. А еще в картине есть не очень большая по метражу, но очень выразительная коррида и внушительный, мрачноватый праздник «лилового Христа»... А если еще вспомнить путешествие в джунгли Амазонки — тоже вполне самостоятельный, подробно разработанный эпизод,— то упрек в пестроте материала, недостаточной его отобранности, который я хочу сделать фильму, вряд ли покажется необоснованным.

Если бы и петухи, и бой быков, и индейцы, завлекающие туристов, и старинный религиозный обряд были бы более отчетливо связаны с магистральной темой фильма и не так самостоятельно звучали на фоне кадров, развивающих тему социальных завоеваний трудового народа Перу, то ни один из перечисленных выше мотивов не вызвал бы никаких возражений. Каждый из них сам по себе и интересен и уместен, но надо было подумать еще и о том, чтобы они не отвлекали от главного, чтобы они активнее помогали авторам высвечивать беды и суеверия вчерашнего дня, показывая, что и в какой трудной борьбе приходит им на смену. Тогда можно было бы, наверное, более концентрированно, с большей страстностью, чем это сделано сейчас, оттенить суть контрастов, проследить, в какой запутанный клубок сплелись в Перу путы иностранной зависимости, всесилие земельных владык, вековая нищета, невежество, вырождение индейских племен и еще многое другое сюда же относящееся.

Возвращаясь к чилийской ленте Ю. Монгловского и В. Ходякова, я хотел бы в этой связи обратить внимание на информативную сторону картины, чрезвычайно действенную в ее хроникальном строе, именно потому, что она богата многими и острыми жизненными сопоставлениями. Хорошо видно, к а к авторы смотрят на материал, как по-журналистски остро они берут и «тасуют», разбирают разнородные факты. Они социально опосредствуют даже пейзаж; не просто правдиво воссоздают вчерашний день — скажем, ужасающие условия жизни шахтеров и рудокопов, а и с хорошо понятным энтузиазмом повествуют о первых самостоятельных акциях чилийских рабочих, сбрасывающих иго иностранных монополий. Короче говоря, факты предстают здесь в повседневных столкновениях старого и нового, и тому, как эти столкновения выражают себя на экране, веришь безусловно. Веришь тому, что народ Чили б е с п о в о р о т н о встал на путь, с которого его все еще хотят сбить вчерашние хозяева жизни. Веришь и тому, насколько эта борьба с прошлым трудна, опасна, героична. Но возвращаясь к основному, решающему социальному и историческому конфликту, на котором построен фильм, я сетую на незавершенность возникающей перед нами хорошо документированной драмы, на некую, что ли, инертность ее развития. Американские толстосумы, закабалившие чилийскую экономику, помещики и лавочники, фашиствующие хулиганы и саботажники, реакционное студенчество и боссы черного рынка — все они, как известно, ведут острую схватку с правительством Альенде, и об этом пространно и справедливо говорится в картине. Но чаще все же именно только говорится...

Но одних слов или кадров, передающих борьбу не прямо, а отраженно, маловато для того, чтобы зрители прочувствовали ее накал, увидели ее течение. Лицо реакции дано в фильме в спокойных кадрах земельного сеньора, взирающего на праздник родео, совсем еще недавно доступный лишь таким же, как он, помещикам и богатеям. Конечно же, — кто сомневается! — такой смертельно хочет



«Чили — в труде, борьбе и надеждах»

«Перу — тысячелетия и три года»

вернуть свои привилегии, хочет, чтобы все — любой ценой! — оставалось по-старому. Но где же те минуты в жизни этого (или ему подобных) сеньора, когда он борется, нападает, совершает преступления против народной власти, бросает вызов истории?

Мы знаем, как развиваются события в Чили — они оказались во много раз страшнее и суровее все же несколько розоватой, на мой взгляд, атмосферы, в которую попадает зритель фильма. Ожесточенность классовой схватки не передашь мимолетным показом фашистских плакатов и не очень пристально снятым «кастрюльным бунтом» женщин из богатых кварталов. Вот почему я думаю, что

и в этой картине во имя более активного выявления главной драматической линии можно было бы пренебречь частностями этнографии и экзотики, во всяком случае хотя бы в той мере, в какой это удалось сделать тому же Ю. Монгловскому в его фильме о Японии.

Известно, что колоритная, бьющая на эффект, нарядная, сверкающая праздничность очень характерна для внешних форм жизни в латиноамериканских странах. Тем более необходимо, важно было режиссерам найти самоограничение, проявить кропотливую взыскательность при отборе материала для съемки. Тем более нужно было так спланировать свою работу в стране, чтобы на широком отрезке времени проследить за действительностью, чреватой опасными поворотами и нежданными коллизиями.

Представим на минуту, что в картину о Чили попал бы, к примеру, августовский контрреволюционный мятеж 1972 года, и сразу станет ясно, насколько кадры, зафиксировавшие это наглое выступление буржуазии, обострили бы течение фильма, накалили его температуру.

Конечно, я понимаю, что авторы фильма были ограничены в выборе материалов. Снимали ведь только то, что им довелось увидеть, цитаты же из иностранной кинохроники удавалось тоже достать не всегда. И все же обидно, что при очевидной нехватке места и сюжетов для показа решающих для судеб народа политических событий в фильме даны довольно длинные планы стрижки овец; здесь есть подробности, сами по себе любопытные, но для драматургии именно этого фильма вовсе необязательные; так, нам сообщают, что вокруг глаз шерсть у овец стригут часто, а «под ноль» стригут только летом (без этой информации зрители фильма, думаю, могли бы и обойтись).

В ряде эпизодов впадают в поверхностный тон и авторы фильма о Перу. Они никак не могут «войти в рассказ», первый проезд по Лиме носит еще чисто ознакомительный характер; вяло, иллюстративно — совсем не в стиле картины — развивается и показ экзотических животных и реликвий перуанской культуры...

Документальное кино в последние годы научилось сразу же и властно включать зрителя в сущность жизненных процессов, сознательно ограничивая для этого (если это нужно) территорию захватываемого материла. Не вширь, а вглубь — к этому все чаще стремятся документалисты в процессе постижения действительности.

Не вширь, а вглубь — таков девиз, который может быть начертан на титрах фильмов, где ведется углубленная разведка современной проблематики. Это и исходный принцип долговременного — значит и всестороннего, внимательного — наблюдения за ходом событий, за движением сюжета, за поступками людей, которые, ничего не играя и никого не изображая, становятся настоящими г е р о я м и документального кинопроизведения. Мы видели, как воистину героически выглядят люди из жизни в таких, например, фильмах, как «Нарынский дневник» А. Видугириса, как «Шахтеры» И. Беляева. Или как в ленте «Туманы Британии» В. Дунаева и В. Лисаковича.

Следя за течением жизни в этих фильмах, мы узнаем, как живут люди, о чем они думают, что чувствуют, как и во имя чего борются...

В картине о Перу снята деревня, словно вместившая все вчерашние беды целой страны.

В. Трошкин и О. Арцеулов находят очень точные, очень живые и сильные краски для того, чтобы очертить на экране тот безысходный круг, в котором, от рождения до смерти, как и сто, как и триста лет назад, все еще вращается жизнь крестьян. Вот здесь-то и сработала на полную мощность методология кинопоказа, рассчитанная не на беглую подборку фактов, а на и с с л е д о в а н и е процесса и художественное обобщение результатов такого исследования.

Жизнь поселка «Ленин», на окраине Сантьяго, которую наблюдали Ю. Монгловский и В. Ходяков, воссоздана в этих же художественных принципах. Для авторов картины этот поселок с именем Ленина — это как раз и есть тот самый объект, на котором без гром-

ких дикторских фраз и специальных исторических экскурсов проявляется и выверяется суть перемен, уже происшедших в жизни чилийских тружеников.

Я остановился особо на этих двух эпизодах, чтобы подтвердить старую истину: и на примере одной семьи, одной деревни можно так много сказать о людях, об их чаяниях и надеждах, об их страданиях и борьбе, что рассказ об одной семье перерастет в рассказ о целом народе. И об истории, и о стране, и о национальной традиции... Для этого лишь нужно иметь четкий замысел и хорошо организованный сценарий. Чтобы потом, когда в руках у режиссера окажется уйма интересного материала, ему не пришлось, дабы как-то организовать материал, возлагать все надежды на чудодейственную силу дикторского текста.

Конечно, и в дикторском тексте заложены определенные структурные возможности. Кстати говоря, это хорошо знает Георгий Кублицкий. Он рассказывает о Перу интересно, умело ведя слушателя к цели. Но и в его комментарий вкрадываются банальные нотки.

Он констатирует, например: «Проблем в стране много, очень много»... А где их мало? — спросит в этом месте зритель. И даже срывается на риторику: «Но сколько еще нужно сделать, чтобы десятки племен джунглей узнали жизнь, достойную века полетов в космос!...» Эту фразу почти в том же варианте я много раз до того уже слышал и с «голубого» и с кинематографического экранов.

Часто говорят: «много текста»... И почти не говорят: «Мало текста». Как будто во всех случаях — чем меньше, тем лучше. А почему? — непонятно. Почему-то не говорили: «много», когда текст к документальным фильмам писали Эренбург, Большинцов, Кригер, когда за кадром говорили Ромм или Образцов...

Но в картине о Чили действительно много текста. И в этом я склонен винить больше кинематографистов, чем Маргариту Алигер. Ее интонация и поэтический строй речи таят

«Чили — в труде, борьбе и надеждах»

«Перу — тысячелетия и три года»

в себе несомненное обаяние, но я совсем не уверен, что «жалкая курочка-ряба и великолепный павлин в розарии помещичьей асьенды» действительно «ярко символизируют меру различия между чилийским крестьянином и чилийским помещиком». Меру различия между ними все-таки надо было показать какую-то иную. Сказана же эта фраза, по-видимому, все же была скорее ради желания постановщика и оператора обязательно сохранить на экране и «курочку-рябу» и «великолепного павлина». Текстовая фраза тут была

нужна только для того, чтобы укрепить монтажную фразу.

И еще о синхронно снятых людях, о принципах организации интервью. В фильме Ю. Монгловского их больше, у В. Трошкина — меньше. Но и там и здесь встречаются маловыразительные как в человеческом, так и в информационном плане разговоры. Авторы комментариев к фильмам, как правило, говорят живее, красочнее, чем синхронно снятые люди. Но вот в картине о Перу встречаешь место с непрямым, а отраженным звуком: за кадром народного игрища инков прослушивается заклинание на испанском языке. И эта краска сразу придает кадру достоверное звучание, точный колорит. Хорошо использован звук и в эпизодах празднования «лилового Христа» и петушиного боя. А рассказ геолога Санса звучит, как сухая техническая справка о структуре скважины. Откуда этот разнобой? Ведь В. Трошкин — мы знаем это по фильму «Трое в пути» — принадлежит к числу тех немногих режиссеров, кому по плечу даже очень сложные в психологическом отношении съемки людей — размышляющих, чувствующих, колеблющихся, принимающих решения.

Ю. Монгловскому особенно удались событийно снятые синхронные кадры президента Альенде и большой разговорный эпизод с бывшим рудокопом, ныне — президентом национализированной государством медеплавильной компании (в той сцене кроме него участвуют домохозяйка, студентка, шахтер). В обоих эпизодах чувствуется непреодолимое стремление людей к новому, к жизни, организованной на иных началах. Запоминается и интервью на русском языке, взятое для фильма у одного из руководителей аграрной реформы. А в некоторых других интервью и у Ю. Монгловского тоже замечается какая-то сковывающая однозначность, скороговорка. Особенно досадна она в беседе с таким интересным человеком, как председатель крестьянской федерации индейцев мапуче, коммунист Расенде Венеман. Его жизнь и борьба, даже если судить по тому, что о них сказано в фильме, создавали необычайно выгодные возможности для введения в ленту взволнованного внутреннего монолога героя.

Обо всем этом я говорю для того, чтобы еще раз напомнить известную истину о том, что каждый компонент фильма требует тщательной отделки, упорной и взыскательной шлифовки. В такой отделке —одна из важнейших предпосылок роста профессионального мастерства кинодокументалистов, зависящая не только от них самих, но и от того, какая творческая атмосфера сложилась на киностудии. Там, где легко подпадают под гипноз «актуальной темы», под обаяние материала, там обычно снижается требовательность к отделке деталей, к проработке всех компонентов фильма: предполагается, что материал все равно вывезет.

В картинах Ю. Монгловского и В. Трошкина такого примитивного расчета на «самоигральность» материала не было. Серьезные, вдумчивые художники, они искали и нашли интересные, органические художественные решения для многих эпизодов. И тот интерес, который вызвали обе картины, вполне ими заслужен.

Но уровень мастерства на протяжении обеих картин не всюду одинаково высок. Так, в картине «Чили — в труде, борьбе и надеждах» нельзя не обратить внимание на фрагментарность, незавершенность некоторых эпизодов. Фильм В. Трошкина о Перу состоит из более крупных эпизодов, причем объединенных не только текстом, но и монтажно. А чего можно добиться при помощи искусного монтажа, тот же В. Трошкин особенно наглядно показывает на финише своей ленты: в превосходных и — по сочетанию, и по деталировке, и по темпераменту — монтажных фразах оркестра с юношей, играющим на тарелках. Этот эпизод звучит, в точном смысле этого слова, как образ народа, пробивающего себе тропку в новую жизнь, как олицетворение его второй молодости.

Не могу не упомянуть о большой впечатляющей силе, которая остается от кадров многотысячного митинга на стадионе Сантьяго в картине Ю. Монгловского. Впечатление это достигается не только добротностью самого ре-

портажа, но и образностью монтажа, композиционной завершенностью всего эпизода.

В наши дни трудно удивить хорошими съемками, добротной фотографией: была бы пленка и оптика, а кадры найдутся... Но у В. Трошкина и О. Арцеулова есть особая культура кадра, которая и сейчас останавливает на себе внимание. Впрочем, прихотливая игра светом, красками, изысканностью панорам, особая выразительность лиц иногда даже воспринимаются в их картине как знак слишком уж организованной композиции. Мне кажется, что некоторые куски можно было бы снять чуть строже, жестче, может быть, угловатее, «подогревая» материал остротой видения, а не только красотой композиции. В этом смысле Ю. Монгловский и В. Ходяков, нацеленные по преимуществу на прямой репортаж, более естественны, проще, как-то безыскусственней... Но у двух этих фильмов — разные задачи. И очень хорошо, что они разнятся и по изобразительному решению.

●

Словом, как видит читатель, новые работы советских кинодокументалистов, снятые на этот раз в чужих и дальних краях, заставили нас не только поразмышлять о том, что делается в мире, но и о наших собственных профессиональных делах и заботах. О том новом, что все чаще и чаще заглядывает к нам на экран. И о старом, обветшалом, не желающем с ним расставаться...

В заключение я хочу поделиться с читателем следующим раздумьем, уже не имеющим прямого отношения к фильмам Ю. Монгловского и В. Трошкина.

В нашем критическом обиходе слово «газетный» обычно употребляется как укор. Газетный стиль, язык, подача — все эти понятия мы обычно употребляем только в одном значении: как синоним к слову поверхностный. Нередко этот термин в этом значении употребляется и при разговоре о документально-публицистических или научно-публицистических фильмах. Конечно, на газетной полосе встречаются холодно сделанные статьи или тусклая, сухая информация. Однако упрек

«Чили — в труде, борьбе и надеждах»

«Перу — тысячелетия и три года»

в «газетности» — это всего лишь привычный стереотип, далекий от действительного положения дел как на фронте кинематографической, так и газетной публицистики.

Надо бы поэтому поскорее отказаться от этого отжившего стереотипа. Тем более что В. И. Ленин завещал нам делать кинохронику как раз в духе той линии, которую «ведут наши лучшие советские газеты».

Можем ли мы сегодня сказать, что советская

кинодокументалистика уже поднялась на высоты, указанные в этом ленинском завете? Мне кажется, что газетная и журнальная периодика пока еще опережает кинематограф и в постановке злободневных политических проблем, и в искусстве владения публицистическим языком, и в остроте сопоставления жизненных фактов, в точности анализа и прогнозов. Значит, нам есть на кого равняться и с кого брать пример. Недаром же в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» особо обращается внимание на отставание экранной художественной публицистики.

Художественная экранная публицистика — об этом напоминает нам партия — должна стать вровень с лучшими произведениями нашей общепартийной печатной публицистической мысли — независимо от того, идет ли речь о международной или внутренней проблематике.

Мне кажется, что картины Ю. Монгловского и В. Трошкина — при всех их частных несовершенствах и просчетах — нацелены как раз в эту сторону. В них есть тот публицистический заряд, который в наиболее удачных эпизодах поднимает экран до звучания, присущего «нашим лучшим советским газетам».

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

Город начинался с палатки

Жизнь города, который мы увидим в фильме «Улица без конца» («Беларусьфильм») — подчинена ритму работы огромного промышленного комбината. Городу всего четырнадцать лет, 24 года — средний возраст жителя. Здесь все молодо, все устремлено к будущему. И на единственном памятном обелиске, установленном на площади, начертаны слова: «На этом месте стояла первая палатка строителей города».

Сюда, только что окончив десятилетку, приезжает Оля Русанова. Она хочет узнать, как жил здесь ее отец в той самой «первой палатке», какими людьми были его товарищи по бригаде и как погиб Сергей Русанов, именем которого названа теперь одна из улиц города. Сложность, неожиданность и радость узнавания прошлого, соприкосновение юной киногероини с сегодняшним днем города становится сюжетом киносценария, написанного И. Герасимовым и А. Леонтьевым при участии режиссера И. Добролюбова.

— Прежде, чем были сняты первые кадры нашей картины,— рассказывает Игорь Добролюбов,— немало дней мы прожили в Новополоцке, знакомясь с его первостроителями, с нынешними молодыми рабочими и инженерами комбината.

Это совершенно удивительный, своеобычный город! Новое здесь особенно чувствуется еще и потому, что всего в нескольких километрах стоит древний город Полоцк, возраст которого старше Москвы. А Новополоцк — это возмужавшие «комсомольцы 50-х», это и новое, самое юное поколение молодежи. Все они подлинные хозяева города, его ум, энергия, талант. И интересно! — молодые ребята, приехавшие сюда недавно, о стройке, о первых трех-пяти годах жизни Новополоцка рассказывают, как о чем-то далеком-далеком... как чуть ли не о царстве Берендея. Очевидно, время здесь как-то по-особенному стремительно, емко спрессовывает прожитое. Буквально на глазах складываются новые отношения между людьми, привыкшими все главное вершить сообща, жить сплоченно, дружно.

Мы записали на магнитофон рассказы жителей Новополоцка. Реальные биографии и факты легли в основу будущих экранных судеб.

У каждого из наших героев существуют жизненные прототипы. И, конечно, есть такой прототип и у самого города, что возникнет перед зрителями на экране. Мы снимали рабочие будни комбината, настоящий монтаж сложных конструкций, настоящий кабинет главного инженера, реальную жизнь городских улиц. Перед массовкой (это были юные жители Новополоцка) не ставили никаких неожиданных задач. Нам нужно было только организовать, вернее, приурочить жизнь города к съемке. Ведь экранные ситуации — это то, что было в Новополоцке вчера и будет завтра.

В картине заняты актеры В. Коршунов (главный инженер Ковальский), В. Горобец (Жданович).

Роль Оли Русановой исполняет десятиклассница Ира Бразговка

«Тени исчезают в полдень»

На письма зрителей фильма отвечают писатель и режиссеры

С большим успехом прошел по телевидению показ многосерийного телефильма «Тени исчезают в полдень». Активность реакции зрителей на эту работу кинематографистов необычайна, уже давно не было такой огромной почты — письма до сих пор приходят на Центральное телевидение, в телеобъединение киностудии «Мосфильм», непосредственно создателям картины.

Мы публикуем отрывки из зрительских писем и связанные с ними размышления автора романа «Тени исчезают в полдень» А. Иванова и режиссеров-постановщиков картины В. Краснопольского и В. Ускова.

●

«С большим удовлетворением просмотрел я телефильм «Тени исчезают в полдень» — эту своеобразную, правдивую коллективную биографию большой группы советских людей. Следя за событиями картины, я заново пережил и свою юность.

В годы строительства Советской власти, в 20-е годы, мне пришлось быть свидетелем близкого тому, о чем так ярко и достоверно рассказано в фильме. Работая избачом в глухом уголке Новгородской губернии, я познал мерзость и гнусность врагов Советской власти. Видел хитрые козни кулаков, эсеровского отребья и холуев-подкулачников. Но здоровое, сильное, новое побеждало мрак, темноту, бескультурье. Тщетными оказались и прикрытые именем бога попытки сектантов навредить Советской власти».

М. ПОЛЯКОВ, врач

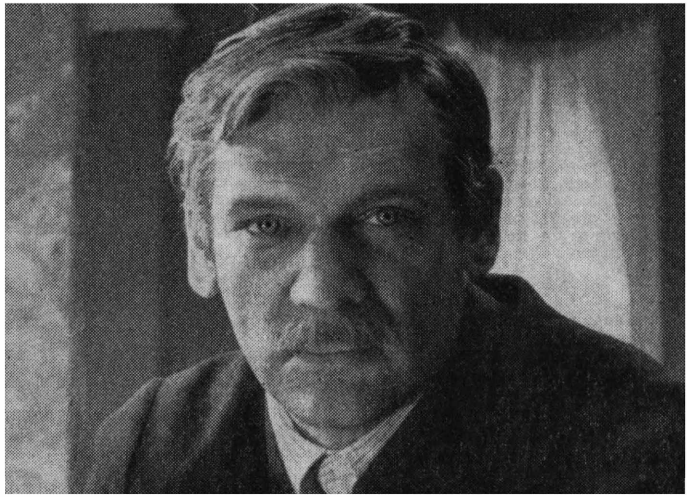
Москва

«Фильм «Тени исчезают в полдень» меня многому научил и над многим заставил задуматься. Особенно понравился образ коммуниста Захара Большакова. Этот образ — символичный. А какая душа у Захара красивая! Какой он человечный человек! Мужественный, стойкий, большой силы воли».

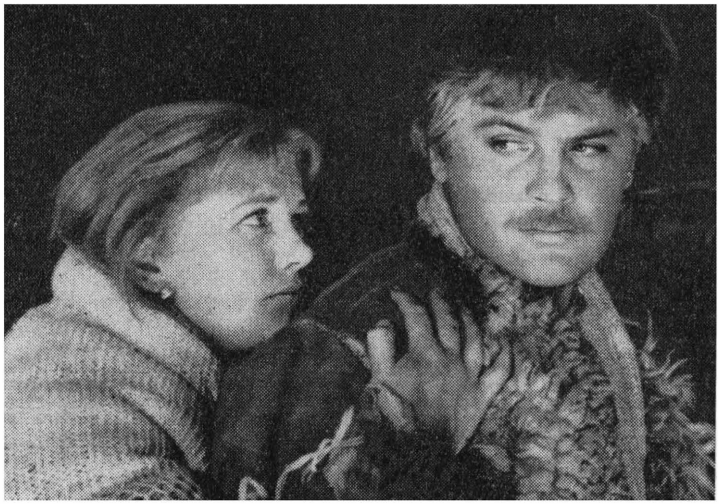
От всего 10-го класса «А» ЕЛЕНА СЕРДЮК

Донецк

«Это правдивая киноэпопея о судьбах крестьян-сибиряков, о мучительных поисках каждым из них великой правды на переломных этапах истории нашей Родины. Захватывающе ярко показаны через судьбы главных героев особенности борьбы двух миров — нового и старого.



«Тени исчезают в полдень». Захар Большаков — П. Вельяминов



«Тени исчезают в полдень». Стешка — Э. Шашкова, Фрол — В. Гатаев

Особый колорит киноповествованию придает своеобразие местных сибирских условий и нравов, сила и цельность характеров сибиряков.

На мой взгляд, очень удачно написано музыкальное вступление к фильму. Да и вся музыка композитора Леонида Афанасьева глубоко эмоциональна. Она гармонично входит в ткань фильма. Ее мелодии поднимают из глубины души лучшие, сокровенные чувства».

К. МЕДВЕДЕВ

Ковров, Владимирской области

«Давно не видели мы фильма, в котором так ярко и достоверно отражена жизнь народа. В фильме нет наигранности, надуманности — все на своем месте. Не переставали мы удивляться мастерству артистов. Особенно хочется отметить образ Большакова. Актеру П. Вельяминову удалось органически соединить черты руководителя и человека. А вот образ Пистимеи (артистка А. Завьялова) несколько односторонен и схематичен. Вся жизнь прожита Пистимеей в злобе и угрюмости. Будто было ей чуждо все человеческое. Ведь она стала матерью, а это много меняет в женщине. Убит ее сын, но ни один мускул не дрогнул на лице Пистимеи. Это неестественно. Да и ярая ее вера в бога не показана.

И еще одно. В фильме снималось мало известных актеров, и это тоже снискало ему успех. Когда смотришь фильм, в котором много известных актеров, то в голове как бы заранее запрограммирована мысль, что это игра, а не действительность».

ВАЛЯ и ЛЕОНИД БОБРОВЫ

Ульяновск

«От начала и до конца два раза просмотрела все семь серий с большим волнением. Этот фильм дорогого стоит. Он укрепляет в нас веру в человека, в добро, в жизнь. Все образы настолько правдивы, убедительны и жизненны, что буквально потрясают душу.

Низко кланяюсь (по-русски) Петру Вельяминову ва его Захара Большакова» .

ЯРОСЛАВЦЕВА ВАЛЕНТИНА ПЕТРОВНА,

пенсионерка, в прошлом рядовая служащая

Савелово Калининской области

«Я, доярка Очерцова Тамара Васильевна из Донбасса, и вся моя семья очень благодарны авторам за кинокартину «Тени исчезают в полдень». Очень хочется, чтобы отметили их труд, умение вселить столько хорошего в человеческую душу.

Особенно мне понравился председатель, очень уж он был душевный человек, уважал и любил людей, с которыми жил и трудился».

Т. ОЧЕРЦОВА

Донецкая область

«Вся наша семья Самсоновых, а также семья Мячиных сердечно благодарим за хороший, правдивый фильм.

Я, Самсонов Владимир Николаевич, 21 год от роду, работаю бухгалтером в домоуправлении, люблю в свободное время читать книги, ходить в кино, смотреть телевизор.

К сожалению, книги, по которой поставлен фильм, нет в продаже, нет и в библиотеках, и я очень рад, что теперь появился фильм по этой замечательной книге. Дело в том еще, что в жизни своей я ни разу не видел русской деревни, ни села, ни хутора, имел очень смутное представление о деревне. И лишь увидя фильм «Тени исчезают в полдень», понял, что жизнь деревенская не такая, как считал раньше. Сколько сил, воли потребовалось нашему народу, чтобы в деревнях, как и в городах, жилось свободно, счастливо, чтобы каждый имел свой дом, свой участок, свою семью».

В. САМСОНОВ

Самарканд

«После картины «Крестьяне» Эрмлера это, пожалуй, самое значительное из произведений о переустройстве деревни. Создать эпопею, охватывающую более полувека жизни — задача трудная для любого художника. Авторы фильма с ней справились. Характерные кадры о первом самолете, первом тракторе, первом радиоприемнике относятся одинаково и к Зеленому Долу, где происходит действие фильма, и к нашей Вохме».

Учителя школы-интерната

пос. Вохма Костромской области

«Моя мама (Хасанова С. Г., персональная пенсионерка, 70 лет) после окончания последней серии сказала: «Я хотела бы еще раз посмотреть эту картину».

Муж (Байбурин Ш. З., начальник отдела в институте «Гипроводхоз», 49 лет) сказал: «Как жаль, что фильм кончился, и мы расстаемся с полюбившимися нам героями — Захаром, Анисимом, Фролом».

За этими простыми словами неискушенного кинотелезрителя скрывается высокая оценка фильма. Фильм заставляет задуматься еще и еще раз над историей становления и укрепления Советской власти на селе, над «истоками подвигов и предательства» людей. В фильме будто и нет второстепенных героев. Все образы стоят перед глазами.

Но у нас есть небольшое замечание.

Уже в 4-й серии стало нам казаться, что герои не старятся. В беседе перед показом 6-й и 7-й серий кто-то из создателей фильма заметил, что это было трудно — «состарить» героев. Мы поняли тогда, что значит вы сами чувствовали — что-то не получается. И... мы простили этот недостаток фильма.

Но, может быть, наше замечание пригодится для будущих фильмов. Не очень удалось вам «состарить» Антипа, Пистимею да и Фрола. У двух последних героев глаза остались молодыми. А ведь жизнь у них была такой, какая старит прежде всего глаза человека».

Г. ХАСАНОВА, руководитель лаборатории института ВНИИЭГазпром

Люберцы

«Здравствуйте, многоуважаемый писатель Анатолий Иванов! Пишет Вам девочка из Донбасса. Мне 14 лет, я скоро буду комсомолкой. После того, как я посмотрела фильм «Тени исчезают в полдень», мне очень захотелось узнать, есть ли действительно Марьин утес, есть ли действительно Светлиха.

Если есть, то напишите, пожалуйста, где они находятся. У меня появилась мечта, которую я хочу осуществить,— это побывать на Марьином утесе».

Отвечает писатель АНАТОЛИЙ ИВАНОВ:

Прошло немало времени со дня показа по телевидению фильма «Тени исчезают в полдень», а взволнованные письма телезрителей, подобные приведенным выше, все идут и идут со всех концов страны. Они приходят на Центральное телевидение, на киностудию «Мосфильм», режиссерам, актерам и мне, автору романа, по которому фильм был поставлен. И что особенно волнует — в подавляющем своем большинстве — это не простые письма-благодарности или письма с критикой. Зрители не просто делятся своими впечатлениями, а в первую очередь размышляют о том героико-революционном пути, который прошла наша страна, о трудностях рождения и становления нового, коммунистического общества. И обращаясь уже непосредственно к нашему фильму, анализируют те социально-классовые конфликты, которые в нем отображены, оценивают те партийно-нравственные проблемы, которые в нем затронуты. Справедливо полагая, что наша великая революция Октябрем 1917 года не закончилась, что создание нового общества продолжается и продолжается в борьбе, в трудностях, многие зрители просят продолжить и фильм, просят рассказать, как это становление недалекого уже коммунистического общества происходит в новых условиях в том же Зеленом Доле — маленькой сибирской деревне, затерянной в необъятных просторах Родины, где живут наши герои. «Продолжайте,— пишет, например, семья Дубковых из Красноярска, — но не «Тени», а «Свет» колхоза «Заря». Кто заменит Захара? Егор?.. А как Фрол? Ведь наконец-то он стал тем, кем должен был быть в молодости. А Варя? Ирина?.. Настало самое интересное время. И почему наши герои должны остановиться?»

Продолжать фильм мы, конечно, не будем, все, что мы хотели сказать этим кинопроизведением зрителю, мы сказали, тему исчерпали полностью. Да об этом же говорит, если вдуматься, и письмо семьи Дубковых. У этих наших добрых и вдумчивых зрителей родилось чувство, что наши герои не должны остановиться. Но это и была, если хотите, главная наша, создателей фильма, задача — вызвать у зрителей чувство, что героев киноромана, жителей ничем не приметной деревеньки Зеленый Дол, переживших и жестокие поражения в борьбе за свою светлую судьбу, и драматические, порой трагические даже заблуждения, теперь уже ничто не остановит в борьбе, как пишут супруги Дубковы, за «свет». А кто заменит председателя колхоза Захара Большакова на его служебном, а самое

«Тени исчезают в полдень». Юргин — Б. Новиков, Устин — С. Яковлев

главное, на его человеческом посту — Егор или Фрол, Ирина или Варя — не так уж важно. Заменить, как мне кажется, может любой из них.

Но размышляя о причинах такого большого, как это теперь очевидно, успеха фильма «Тени исчезают в полдень», я не раз и не два задумывался — а в чем же, собственно, он? Что надо сделать, чтобы, приступая к новой, очередной работе, добиться такого же или подобного успеха?

И думается мне, что ответ, увы, как всегда прост. Надо всего-навсего правдиво отображать жизнь, не боясь ее трагедийности, ибо в каждой трагедии существует мощное героическое начало и содержание. Недаром в нашем советском искусстве давно утвердился и бытует термин «оптимистическая трагедия». Но и утвердился и бытует, а что, собственно, это такое? Достаточно ли глубоко, философски мы осмыслили это понятие? Всегда ли мы, советские писатели, художники, деятели различных видов искусства умеем с достаточной глубиной и ясностью видеть в каждой драме и тем более трагедии это героическое начало и содержание? И как учим такому видению молодых, начинающих художников слова, экрана и т. д.? Мне кажется, здесь у нас имеются весьма существенные пробелы.

Жизнь есть, как известно, единство и борьба противоположностей. Другими словами, объективная жизнь, текущая вокруг нас, всегда полна противоречиями, борьбой то скрытой, то явной. И в центре этой борьбы, естественно, находится человек. Вот почему он, человек, в данном случае наш зритель или читатель, всегда предельно чуток к исследуемым в наших произведениях проблемам народной жизни, к изображаемым нами драматическим и трагическим конфликтам. Изображаемое нами он тотчас соотносит, сравнивает с жизнью, со своим собственным опытом и безошибочно определяет, правдивое это произведение или ложное, сконструированное умозрительным путем, и выносит, таким образом, справедливый и окончательный приговор. Причем, зритель, читатель, всегда добр и снисходителен. Если произведение в основе своей правдиво, если оно исследует большие, глубинные проблемы нашей социально-нравственной жизни, он прощает частные промахи и недостатки. Вот и в публикуемом выше письме зрительница из г. Люберцы тов. Хасанова пишет: «Уже в 4-й серии стало нам казаться, что герои не старятся. В беседе перед показом 6-й и 7-й серий кто-то из создателей фильма заметил, что это было трудно — «состарить» героев. Мы поняли тогда, что значит вы сами чувствовали, что-то не получается. И... мы простили этот недостаток фильма».

Действительно, в течение двух съемочных лет иные актеры, исполняющие различные роли в нашем фильме, «прожили» целиком выписанные в сценарии «свои» человеческие жизни. В начале экранного действия они еще молодые парни и девчата, а в последних сериях — старики и старухи. Режиссеры «заставили» их с помощью грима и костюмов постареть внешне. Талантливые актеры, благодаря своей способности перевоплощаться, «постарели» и внутренне и с успехом, на мой взгляд, убедили в этом самых взыскательных зрителей. Но как «состарить» глаза актеров? Действительно, глаза у некоторых артистов были настолько «молодыми», что с этим ничего нельзя было поделать. Тов. Хасанова заметила это и простила. Простила потому, что фильм увлек ее своей идеей, замыслом, отличной постановкой. «...Фильм заставляет задуматься еще и еще раз над историей становления и укрепления Советской власти на селе, над «истоками подвигов и предательства людей», — пишет тов. Хасанова в своем письме.

Да, мы действительно поставили перед собой эту нелегкую задачу — исследовать в определенных исторических условиях истоки героических подвигов людей и истоки человеческого предательства, мы хотели показать, какое это было не простое дело — становление и укрепление Советской власти на селе. Мы сознательно шли на включение в фильм очень «жесткого» материала — в фильме много драматических и трагических сцен. Но при этом мы не забывали, что в этих сценах должно быть обязательно героическое, оптимистическое начало. И поэтому нам так дороги слова зрительницы Валентины Петровны Ярославцевой из Савелово Калининской области, что фильм наш «... укрепляет... веру в человека, в добро, в жизнь». Именно ради этого мы и работали.

А. Иванов

«Тени исчезают в полдень» — фильм в определенной степени экспериментальный. Перед началом его постановки, да и в процессе производства — сейчас можно уже об этом сказать — находились люди, которые не верили в его успех, не верили именно в силу жизненного материала, положенного в основу будущего кинопроизведения. И у этих людей были для того основания — вся предыдущая практика советского телекиноискусства. «Реалистический бытовой многосерийный телефильм? — говорили они.— Вряд ли... Это же не детектив, не про разведчиков, в конце концов... Чем он будет держать у телевизоров людей семь вечеров подряд?»

Каждое из публикуемых выше писем, почти каждое из полученных нами, опровергает этих бывших скептиков.

И здесь, мне кажется, стоит задуматься над очень важным обстоятельством: телевидение таит в себе, видимо, возможности, пока еще недостаточно изученные теоретически и выявленные практикой. И здесь нет ничего необычного, каких-то наших грубейших просчетов или недоработок. Телевидение — искусство молодое, освоение и изучение его художественных возможностей, его эмоционально-художественного воздействия на зрителя идет, естественно, опытным путем, от простого к сложному, как развивается и вся жизнь. Начиналось оно с простых изобразительных, развлекательных передач, даже информационный материал вводился осторожно, малыми дозами, боясь, что зрителю это будет скучно и он очень скоро выключит телевизор, чтобы «не жечь» лампы и дорогой кинескоп.

Сейчас же существуют обширные информационные программы — и зритель их смотрит или слушает (как хотите) с интересом.

Собственно, телекиноискусство шло вперед еще более робкими шагами. Сперва считалось, что односерийный фильм — это как раз то, что надо. Две серии в один вечер показать трудно, а на другой вечер вчерашний зритель то ли окажется у телевизора, то ли нет — дел-то у него в этом суматошном мире! Но он, зритель, оказывался, если первая серия фильма его заинтересовала, захватила. Тем не менее, подойдя, наконец, к созданию специальных многосе-

рийных художественных фильмов для телевидения, все-таки, для страховки, как говорится, создавали их преимущественно на материале детективном, приключенческом. И зритель спешил к телевизору на каждую серию.

Талантливые молодые режиссеры Владимир Краснопольский и Валерий Усков уже имели опыт постановки бытового, психологического телефильма. Но и они, как мне думается, не раз и не два взвесили — браться ли им за воплощение такого материала в многосерийном телефильме? Иное дело — односерийная картина, она всегда выручит сюжетом, в конце концов. А тут? Ведь это годы труда, большие производственные затраты... Оправдается ли все это, или правы те скептики, и зрители не сядут к телевизору?

Подумать, в общем, было о чем. Идти предстояло путем неизведанным, никем не опробованным. Но есть, как говорится, манящая тайна неизвестного. И, являясь энтузиастами телеискусства, режиссеры решили рискнуть...

Публикуемые выше письма — красноречивый ответ на то, удался ли этот эксперимент.

Этот эксперимент говорит о том, что сравнительно маленький телевизионный экран таит в себе большие возможности. Возможности эти, видимо, просто неограниченны. Пора привыкать к этой мысли. Все сложности жизни, все процессы, происходившие когда-либо, происходящие сейчас в недрах общества, все социальные сдвиги и катаклизмы мира телеэкран способен отразить с неменьшей глубиной, чем обычный киноэкран. Причем нельзя представить, чтобы зритель 10—15 раз подряд ходил в кинотеатр смотреть 10- — 15 - серийный кинофильм, каким бы проблемным или занимательным он ни был. По телевизору такой фильм зритель смотреть будет! Все дело только, видимо, в том, о чем этот телефильм и как сделан.

Я уже имел возможность говорить и сейчас говорю, что современное телевидение предоставляет писателю совершенно особую и благотворную форму исследования жизни и размышления о всех ее многогранных процессах, форму, чем-то близкую к традициям прозы, но и, конечно, во многом отличающуюся от нее. Я имею в виду телероман.

Картина Владимира Краснопольского и Валерия Ускова есть экранизация обыкновенной, реально существующей книги, романа. А кто же мешает телесценаристу создать объемное произведение специально для телевоплощения? Если кинодраматург все же в определенной мере, что бы там против этого ни возражали, связан временем экранного действия (одна-две серии, то есть два с половиной — три часа экранного времени), то теледраматург свободен от этого. Он может писать свое произведение на десять, на пятнадцать, на двадцать часов сюжетного действия! Учитывая необычно высокое художественно-эмоциональное воздействие зрительного ряда на человеческое сознание, «плотность» идейно-художественной информации с экрана — сколько же можно сказать за полтора-два десятка часов экранного времени?

Конечно, нам еще надо учиться использовать телевизионное время с возможно более продуктивной отдачей, с наибольшим идейно-художественным результатом. Но плодотворные шаги в этом направлении уже давно делаются.

Романная, эпическая форма исследования жизни и размышления о ней — таково, мне кажется, будущее телекиноискусства.

Отвечают режиссеры ВАЛЕРИЙ УСКОВ, ВЛАДИМИР КРАСНОПОЛЬСКИЙ:

«...Вчера мы посмотрели в а ш, а теперь уже и н а ш фильм...»

«...В фильме проходит много жизней, в том числе и своя жизнь...»

«Мы жили жизнью героев. Кончилась картина, и мы осиротели, словно что-то потеряли...»

«Не верится, что это игра — это сама жизнь...»

Пожалуй, это самое дорогое — такие вот суждения о фильме, такое его восприятие — как чего-то очень близкого, важного, с в о е г о.

Судя по письмам, с одинаковым интересом смотрели

В. Краснопольский (в центре) на съемочной площадке

В. Усков на съемочной площадке

фильм и пожилые люди — современники революции, гражданской войны, и те, кто вступил в пору зрелости после Великой Отечественной, и те, кто сегодня готовится в комсомол. «...Покажите этот фильм еще раз. Еще раз вернулась бы на миг кому-то молодость, кому-то детство, кому-то юность...» — пишут одни. «Да, как нелегко все это было!..» — восклицают другие.

Много, очень много писем адресовано на имя главного героя фильма — коммуниста Захара Большакова. Еженедельник «Программы телевидения и радиовещания» хотел даже открыть на своих страницах постоянную рубрику «Почта Захара Большакова». «Дорогой Захар Захарович! — пишет военнослужащий из города Иваново В. Лебедев.— Вы не подумайте, товарищ Вельяминов, что я ошибся, обращаясь к Вам именно так. Просто после того, как посмотрел фильм — экранизацию романа А. Иванова, хочется называть Вас Захаром Захаровичем. Войну я встретил в 1941 году, и было мне тогда 19 лет, а окончил в 1945-м. Захар Большаков на войне не был, но скольких своих товарищей по оружию вспомнил я, когда смотрел фильм! Таких же беззаветно преданных Родине, партии, как и Большаков».

Нам приятно сознавать, что наши герои полюбились миллионам зрителей, что картина нашла отклик в сердцах людей. И, конечно, хочется всесторонне продумать, почему фильм встретил такое зрительское внимание, хотя оговоримся сразу: мы, авторы фильма, далеки от того, чтобы считать нашу работу «без сучка, без задоринки». Но так или иначе, фильм оказался нужным людям. Почему же?

Прежде всего — в основе фильма лежит серьезное литературное произведение — роман Анатолия Иванова «Тени исчезают в полдень». Нас и сценариста Арнольда Витоля роман привлек своей глубиной и масштабностью, яркими и самобытными характерами. Роман охватывает широкий процесс общественной жизни не только в пространстве, но и во времени. Судьбы героев определяются теми историческими событиями, на гребне которых рождался новый мир, новый человек, новые формы человеческих отношений.

Приступая к работе над картиной, мы были увлечены не только идейным пафосом романа. Нам интересно было исследовать человеческий характер, его формирование, рассмотреть, увидеть «даль в человеке», как писал А. Твардовский. Ведь мотивы поведения людей, их поступки далеко не всегда определяются лишь сиюминутными обстоятельствами. Их корни далеки и глубоки. Раскрыть их, показать взаимосвязь событий как далекого прошлого, так и настоящего — поистине увлекательнейшая задача.

Мы определили для себя нашу картину как социально-психологическую хронику. Экран должен проследить, как социальные преобразования меняют мировоззрение людей, их характеры, взаимоотношения, как идет переоценка нравственных ценностей, как утверждается на земле правда Великого Октября, за которую боролись Марья Воронова, Захар Большаков и другие герои фильма. Этот наступательный порыв делает зрителя соучастником борьбы за утверждение нашего нравственного и политического идеала. Вот здесь, нам кажется, и есть одна из причин активного зрительского восприятия фильма.

Зритель отдал свое сердце главному положительному герою, коммунисту Захару Большакову, который прошел через годы борьбы и испытаний и из неграмотного батрака превратился в колхозного вожака, в хозяина земли, в личность, мыслящую по-государственному. Приступая к картине, мы думали, что же должно, кроме идейной цельности, отличать нашего Захара Большакова? И в процессе работы поняли: Большаков завоевывает доверие своим тактом, душевностью. Он не только сочувствует людям, а и помогает им обрести новые силы, надежду. Петр Вельяминов, благодаря своей актерской и человеческой индивидуальности, сумел именно таким сыграть Захара Большакова. Его герой не представляет своего счастья без счастья других людей. И эта осознанная потребность соотносить свою судьбу с судьбой общества есть проявление высокой духовной культуры и нравственного совершенства личности. Думается, это одна из примечательных черт человека сегодняшнего дня.

Сила и непобедимость Захара Большакова — в единении с коллективом, созданным и воспитанным всем строем советской жизни. Коллектив — один из основных героев нашего фильма, не случайно о финале картины, где появляются герои, прошедшие рядом

с Захаром Большаковым трудный путь к победе, пишут многие зрители. И это понятно, ибо вся история советского общества — это летопись борьбы за утверждение ленинских принципов коллективизма, новых человеческих отношений, «все за одного и один за всех». Сегодня этот принцип, пронизывающий всю нашу жизнь, современен как никогда, так как коллективизм — черта коммунистическая.

Судя по письмам, социальные и нравственные проблемы, волновавшие нас при создании фильма, оказались не просто дороги, близки и понятны зрителю, они были решающими в оценке произведения. Но это одна сторона дела. Современный зритель прекрасно знает, что идейная победа в искусстве должна достигаться прежде всего средствами самого искусства. Вот почему во многих откликах видишь попытку разобраться в различных компонентах фильма: в работе писателя, сценариста, режиссеров, оператора, композитора и т. д.

Когда шел подбор актеров, перед нами стояла очень сложная задача — ведь взят огромный период жизни героев, почти сорок лет! И надо было, чтобы актер, играющий ту или иную роль, был убедителен и в молодости и в старости. А если еще учесть, что в нашем фильме внимание сосредоточивается не на внешнем развитии действия, а на личности героя, на развитии этой личности, то это еще более усложняло дело.

Сейчас, когда уже давно прозвучал последний щелчок хлопушки на съемочной площадке, и мы — в который раз — смотрим фильм, читаем зрительские письма, с удовлетворением признаемся себе: большинство актеров было подобрано и угадано точно. Главные роли у нас исполняют дебютанты. И тем более важно было услышать от зрителей, что они успешно справились со своей задачей. Конечно, приглашение на центральные роли актеров малоизвестных — путь, не всегда возможный и себя оправдывающий. Но здесь — судя по зрительским отзывам — новые исполнители привнесли в фильм что-то свежее, достоверное, за ними не тянутся шлейфы сыгранных ранее ролей.

Здесь возникает один любопытный момент. В спорах о дальнейших путях игрового телевизионного фильма нередко проскальзывает мысль, что документальность должна лежать в основе игрового телефильма, к этому, мол, обязывает специфика телевидения, фиксирующего действительность, ведущего живой репортаж с мест событий и т. д. Только это, якобы, может сообщить подлинность произведению и придать ему эмоциональность. Достаточно, дескать, восстановить факт или какое-либо историческое событие — конечно, восстановить талантливо,— и зритель будет захвачен телевизионным зрелищем. Нам кажется, это не так. В документальном кино безусловно, есть волнующая сила документа, факта, а в игровом кино, даже если оно телевизионное, сила эмоции заложена в образе и только в образе.

Идея в художественном произведении только тогда захватывает зрителя, когда она передается через образ волнующий и достоверный. И здесь происходит обратный процесс: вымышленный, созданный художником образ начинает восприниматься зрителем, как реальный, документально существующий. Вот тогда — победа. Поэтому нам очень дорого, что наши герои, созданные фантазией автора и воплощенные актерами, воспринимаются большинством зрителей, как реальные люди.

Мы отдаем себе отчет в том, что популярности фильма способствовал показ его по Центральному телевидению и по системе «Орбита». Количество зрителей, видевших фильм, перевалило сразу за сто миллионов. И в этом особенность телевидения и громадная ответственность художника, выступающего со своей работой на телеэкране. Нет большего счастья для художника, как объединить в единой эмоции сразу миллионы людей.

Сейчас на киностудии «Мосфильм» мы приступили к работе над многосерийным эпическим, остро социальным фильмом «Вечный зов» — снова по роману Анатолия Иванова. Огромный отрезок жизни захватывает роман. Действие только первой его части протекает с 1902 года по 1942 год. (Автор работает сейчас над продолжением романа. Многие герои доживут до сегодняшнего дня.) Таким образом, опять в центре будет историческая эпоха, отличающаяся коренными революционными сдвигами, коренным социальным переустройством общества. И опять в центре внимания окажется становление и возмужание нового человека. Вечный зов — это неодолимое стремление людей от мрака к свету, к истине.

В этой новой работе мы обязательно учтем опыт фильма «Тени исчезают в полдень», будем опираться на суждения и оценку зрителя. Он наш главный союзник и помощник в творчестве.

«Тени исчезают в полдень». Рабочий момент

По ту сторону психологического барьера

Мнение писателя

Михаил Колесников

Какова роль искусства, и в частности кино, в научно-технической революции, несет ли оно в обществе свою исследовательскую службу наряду с наукой и практикой, каково место социологии в кино? Вот те вопросы, которые ставит в своей статье «Кино и научно-техническая революция» Александр Янов.

Прямо скажем, проблемы сугубо специальные, социологические А. Янова интересует лишь исследовательская функция искусства, он сознательно абстрагируется от решающе важной сферы эстетического в искусстве и других его сторон, ставит вопрос о закономерностях этой исследовательской службы, о ее эффективности и достоверности. В научно-технической революции искусство, в том числе и кино, должно выступать как орудие социального контроля, это-де и будет формой участия искусства в актуальном историческом творчестве. Проблема достоверности исследовательской службы не надуманная, она реально существует, и в этом легко убедиться, занявшись конкретным анализом кинофильмов...

Ну что ж, социолог имеет право выдвигать на обсуждение названные проблемы: ведь кино, подобно другим средствам массовой коммуникации (печать, радио, телевидение) выполняет в современном обществе целый ряд разнообразных функций, в том числе и функцию «социального контроля»; а исследованием массовой коммуникации, взаимоотношений общества и искусства, личности и искусства положено заниматься социологии.

А. Янов ратует за квалифицированное и компетентное участие кино в научно-технической революции, хочет вооружить работников кинематографа методом, который позволял бы безошибочно отметать серые, проходные фильмы и давать зеленую улицу фильмам важным, социально значимым.

Я не специалист, не обладаю нужной социологической эрудицией и мне трудно говорить о правомерности концепций, выдвинутых А. Яновым, и все же хочется высказать ряд замечаний на этот счет. Прежде всего я так и не понял: а в чем же новизна его открытий, где оно, то «уравнение единого поля» социологии, с помощью которого мы можем найти объективный критерий (помимо эстетических) социальной значимости фильмов? А именно этот критерий и пытается найти А. Янов.

Мне невольно вспоминается конференция, проведенная в ноябре 1970 года советом по эстетике при президиуме АН СССР и кафедрой эстетики МГУ, на тему «Научно-технический прогресс и искусство». На конференции люди, профессионально занятые искусствоведением и эстетическими исследованиями, тоже решали узкие и специальные проблемы связей искусства с достижениями науки и техники.

Один из участников конференции выразился в том смысле, что подобные дискуссии играют существенную роль если и не в решении практических вопросов, то хотя бы в осознании масштабности и разнообразия задач, стоящих перед практиками и теоретиками искусства; и еще он отметил, что внутренняя «техника» самого художественного поиска, художественная фантазия нередко отстают от технических (в прямом смысле слова) возможностей исполнения замысла. Все это имеет

Продолжение дискуссии «Кино и научно-техническая революция», начатой в «ИК» 1972, № 11; 1973, № 2.

отношение и к нашему разговору. Дискуссия, развернувшаяся на страницах «Искусства кино», как мне кажется, и должна вестись не в поисках практического абсолюта, с помощью которого можно было бы наладить производство хороших фильмов, а в целях именно «осознания масштабности» задач.

Не поставил ли социолог Александр Янов проблему с ног на голову? Не лучше ли было бы порассуждать не о роли кино в научно-технической революции, а о влиянии современной научно-технической революции на искусство, в том числе и на кино? Ведь она, эта революция, оказывает влияние на все сферы общественной жизни.

Какие художественные горизонты открывает научно-техническая революция, как изменяется нынешний мир под ее влиянием, как искусство, и кино в частности, осмысливает и выражает ее поступательное движение? Что НТР дает искусству для изображения, как воздействует на эстетическое сознание масс, как влияет на искусство громадный скачок в теоретическом познании и техническом преобразовании природы, влияет ли наука на самый тип художественного мышления, делает ли искусство науку более «моральной» своим нравственным воздействием на ученого? Расширяет ли научно-технический прогресс возможности художественного освоения мира, может ли стать предметом художественного осмысления (в том числе и средствами кино) процесс научного освоения мира? Все это имеет принципиальное значение, ибо сегодня одним из особо важных показателей общего потенциала страны является ее научный потенциал. Мы, люди искусства, обязаны поставить эти вопросы, если хотим всерьез говорить о научно-технической революции, которая не только оказывает воздействие на искусство, но и способствует своими возможностями поистине глобальному обмену художественных ценностей и идей.

Вот тогда бы наша дискуссия обрела масштабность, появились бы живые нотки и краски в голосах оппонентов.

Но А. Янов призывает нас «поверить гармонию алгеброй», и приходится возвращаться к теме начатого разговора.

Итак, А. Янов ищет объективный критерий (помимо критериев эстетических) социальной значимости фильмов, пытается вскрыть некий внутренний механизм общественного действия фильмов.

Что же это за критерий?

Это социологические возможности кино. Нужно разобраться в социологической структуре фильма, а именно: на каком уровне исследуется в нем природа конфликта — на уровне социального явления или же на уровне субъективном, индивидуально-психологическом, даже технико-организационном.

Вот где, оказывается, ключ ко всему.

Но каковы они, свидетельства социальной значимости исследуемого конфликта? Первым критерием социологического контроля над внутренним механизмом общественного действия искусства мог бы выступить уровень объективности конфликта. Ну а вторым критерием выступают реальные интересы (чаще всего противоборствующие) сторон. Нужно взвесить эти интересы, а они носят не только престижный характер, но и экономический и политический. «За борьбой Бахирева с Вальганом вокруг технической проблемы стоит борьба интересов, борьба миров, социальная борьба, техническая революция («Битва в пути»). За борьбой Короткова с Буценко стоит конфликт добросовестного человека с исполнительным чиновником, которому просто не место на посту главного конструктора» («Десятая доля пути»). Вальган понимает Бахирева, понимает, что успех его социального эксперимента будет неопровержимым свидетельством его недееспособности и некомпетентности. И потому Вальган заинтересован в поражении Бахирева.

Вот и все: в первом случае мы получили фильм важный, значимый, во втором — проходной. Стоит лишь установить социальную незначительность и художественную недостаточность фильмов (а между этими изъянами существует непреложная связь), и сразу же

будет воздвигнута прочная плотина на пути «серого потока», мощный бастион против всевозможных киномистификаций, против мрачных и, к сожалению, еще многочисленных орудий псевдоискусства.

Просто и ясно. Но при чем здесь научно-техническая революция? В Советской стране изначально существует требование создавать фильмы социально и художественно значимые. И так же изначально у нас кинематограф осуществлял «социальный контроль» над общественным и техническим прогрессом. Осознанно. И партия руководила этим контролем. И фильмы создавались общественно значимые и художественно достоверные. И это было участие кинематографа в историческом творчестве, а не комментарий.

Ну, хорошо, согласимся с Александром Яновым. Социолог дал метод исследования, а не рецепт для изготовления добротных фильмов. Метод, кстати, полезный во все времена, а не только в эпоху НТР. Признаем за исследовательской службой искусства право на существование.

Остается выявить: а «судьи» кто? «Судьи» — в данном случае специалисты, не наделенные, подобно крупным мастерам, социологическим инстинктом. Рядовым специалистам кино нужна школа, наука, постоянная служба социологического контроля. Я твердо убежден: постоянная служба социологического контроля у нас существует, и школа, и наука есть. А вот добротных фильмов о людях научно-технической революции маловато. И никакие социологические костыли не в силах выправить положение. Факты, обильно приведенные А. Яновым, когда он говорит о слабых фильмах, как раз свидетельствуют о том, что не только создатели их, но и контролеры проявили недостаточную компетентность. Вот, мне кажется, и следовало бы начать большой разговор не о социологических схемах, а о людях, о творцах кино, о тех, кто ставит марку качества на кинофильмах. Почему эти люди, облеченные ответственностью и обладающие хорошим вкусом, пропускают все-таки серые, эпигонские фильмы? Я твердо убежден, что все они руководствуются самыми благими намерениями, создавая ту или иную картину.

В чем же загвоздка?

А может быть, вот в чем: с развертыванием и углублением научно-технической революции изменилось само понятие социальной значимости? И тут Янов прав, когда говорит: то, что было социально значимо вчера, сегодня утратило свою значимость, появились новые критерии ее. Мы живем в эпоху, когда сама система образного восприятия мира в целом начинает претерпевать существенные изменения. Умение отметать ложные ценности и понимать сущность новых — великое искусство, которым должны обладать люди кино.

Это, пожалуй, центральная проблема, проблема необычайной сложности. Откуда взять человеку искусства понимание тенденций эпохи, если освоение обширного материка научно-технической революции средствами искусства только началось? Ведь научно-техническая революция так многообразна, что нужен поистине энциклопедический ум, чтобы разобраться во всем. В период научно-технической революции многие процессы, связанные с жизнедеятельностью человека, принимают лавинообразный, «взрывоподобный» характер. Можно говорить о научном управлении обществом и производством, об аспектах положения человека, личности в условиях современной научно-технической революции; о том, что сейчас в производственной деятельности выдвигаются на первый план творческие, умственные способности человека, что неизмеримо повысилось внимание именно к творческим, продуктивным, эмоциональным проявлениям личности, ее самовыражению и самодеятельности; о том, что усложняется труд умственный и уменьшаются затраты труда физического, постепенно устанавливается новое разделение труда, характерное для коммунистического общества; происходит бурное вытеснение физических элементов из труда многих профессий; о том, что создание автоматизированных систем управления, развитие автоматизации производства привело к тому, что при выполнении трудовых операций рабочим основная нагрузка ложится не на его физические усилия, а на его психику, на его

мозг; о том, что совершается машинизация умственного труда, о том, что автоматизация является не простой заменой ручного труда механическим, а новым методом производства. И так далее, и так далее. У научно-технической революции свои глубокие конфликты. Рассматривая художественные фильмы как социальное исследование консерватизма силами кинематографа и борясь против подмены этого исследования психологическими суррогатами, Александр Янов пытается нащупать самые драматические плацдармы научно-технической революции: это проблема управления производственным коллективом, проблема его социальной реконструкции, проблема консерватизма. Сюда, на мой взгляд, следовало бы добавить еще такую «частную», но весомую проблему, как трудности, связанные с освоением проектных мощностей из-за нехватки квалифицированной рабочей силы. Эта проблема порождена не изъянами, а широтой наших планов, быстротой темпов. Или перспективы занятости и досуга, свободного времени. Или влияние научно-технической революции на мораль и нравы общества. Повсюду невиданные конфликты, во всем дыхание новизны.

Жизнь сделалась многомерной, чересчур социально наполненной, драматичной в сфере интеллектуальной, она требует от художника мировоззренческой широты мышления, обостренного мироощущения, психической усложненности сознания творца.

Вот исповедь одного молодого талантливого режиссера и актера, который искренне хотел бы отразить на экране человека НТР со всеми его страстями и поисками: «Как сложно снимать картину на современном материале. С одной из трудностей я столкнулся почти сразу же. Запоем прочитал один роман о физиках. Вот, думаю, и превосходная литература для экранизации. Тема ответственности ученого в условиях сложнейшей нашей второй половины двадцатого века... И что же? Довольно быстро, к величайшему моему сожалению, я убедился, что ничего значительного на этом материале я сказать не сумею. Мне пришлось встречаться с рядом ученых, работающих в области расщепления атомного ядра. Я пытался понять, чем и как они живут, что думают о проблеме, такой важной сегодня. Когда же я им задавал свои дилетантские вопросы, они просто-напросто плохо понимали, что я от них хочу услышать. Действительно, люди, работающие в соседних, смежных областях, порой ничего не знают друг о друге: каждая микропроблема бесконечно углубляется. Что же может рассказать обо всем этом пришелец, человек со стороны?»

Речь здесь идет о моем романе «Атомград».

Режиссер загорелся и быстро остыл. Да разве дело в технических проблемах или микропроблемах? Не повезло на «Мосфильме» и второй моей книжке о людях научно-технической революции, строителях атомной станции «Право выбора». Хороший сценарист написал хороший сценарий, многоопытный режиссер взялся за постановку фильма — и прошло с тех пор три года, а о фильме ни слуху, не духу. Надеюсь, что читатель поймет меня правильно — дело не только и не столько в моих книгах, а в тематике целого пласта нашей литературы, стремящейся вникнуть в проблемы современности. По-видимому, для того чтобы не ломать голову над неподатливой темой современности, ее нужно заморозить? Ну а фабрики кинофильмов от этого не остановятся: если трудно привлечь в кинематограф беспокойного современного писателя, погрязшего в таких скучных вещах, как проблемы индустрии, производства, научно-технической революции, место личности в современном обществе, то ведь неиссякаемы залежи великой классической литературы, откуда можно неустанно черпать щедрой рукой. Дело, разумеется, нужное. Но современность настойчиво стучится и будет стучаться в дверь кинематографа. Писателю просто нужно набраться терпения. Ведь кончится же когда-нибудь время реминисценций на темы классической литературы, и вместо господина Желткова на экран выйдет молодой оптимист в рабочей блузе, носитель высокого нравственного сознания, наладчик автоматической линии, несущий в себе интеллектуальный заряд научно-технического прогресса. Разумеется, все

это мало стимулирует работу писателя в кино. Да и не для кинематографа мы пишем. Для меня лично кинематограф — особая форма мышления, трудная форма мышления, в этом я убедился, создав фильм о гражданской войне «Кочующий фронт» в содружестве с режиссерами А. Столпером и Б. Халзановым. Признаться, едва-едва удалось преодолеть психологический рубеж, не бросить дело на полдороге: не привык к коллективному творчеству.

Писатель, если я правильно понял, дает лишь исходный материал для постановщиков, и этот материал должен найти отклик в сознании и в сердце режиссера. Иначе он «ничего значительного» на этом материале сказать не сумеет, как то случилось с режиссером, задумавшим экранизировать «Атомград». «Когда подносишь ладонь к глазам, то ничего на ней не видишь,— говорит этот режиссер, — отстраняя же понемногу, начинаешь различать линии и наконец охватываешь общий рисунок руки. Так и современность. Уметь сфокусировать свое зрение на близком расстоянии — первоочередная и мучащая художника задача. Иначе не понять, чем я, человек искусства, могу быть полезен людям...»

Но ведь авторам «Девяти дней одного года» это удалось. И в «Укрощении огня» чувствуется такая фокусировка (не будем говорить об издержках — они закономерны, когда приходится осваивать целину). Теория дистанции — старая теория, и она не подходит для нашего бурного, быстротекущего времени, хотя по-прежнему остается непреложной истина: отражать современность — это не только изображать приметы времени, это еще — и позиция самого художника, его понимание тенденций и процессов эпохи.

А может быть, иногда полезно режиссеру пойти за писателем, поверить ему? Пусть всякого рода технические проблемы решает писатель, ведь режиссеру не обязательно увязать в них по уши. Режиссеру нужно ощущение современности, ее глубины и остроты, он должен перевести на эмоциональный язык искусства биение ее. Я противник всякого рода реминисценций, выжимок из литературного произведения. Зачем домысливать за Куприна, за Чехова, за Толстого и Достоевского? Нужно раскрыть и донести хотя бы то, что содержится в их произведениях, донести, не привнося самого себя, ибо таким способом можно убить идею того же Толстого, измельчить ее. Разумеется, режиссер должен иметь свое отношение к произведению писателя и заниматься только теми книгами, которые находят у него отклик, интересны ему. Но если уж взялся за экранизацию, то прояви уважение к писательскому труду, пойми, что писатель выносил в себе и проблемы и героев, что, не будучи мастером кино, он все же остается знатоком человеческих душ да и в проблемы века сумел войти глубже, так как специально занимался ими. Я знаю: многие писатели не хотят работать в кино только потому, что не могут приспособиться к режиссерскому императиву, не в состоянии адаптироваться в непривычной для них среде.

Признаться, мне не совсем понятны сетования режиссера, так легко отказавшегося от современной темы. Конечно, легче ставить фильмы о войне: ведь всегда легче идти по накатанной дороге. Да и фильмы о войне что-то за последнее время не содержат открытий (если не считать озеровскую многосерийную эпопею). Нет открытий. Потому что нет осмысления с позиций нынешнего дня, нет философской углубленности событий и характеров, нет поиска новой формы выразительности. Ведь на каждом историческом этапе необходимо переосмысление прошлого, уточнение чего-то самого существенного, нужны философские обобщения. «Вот бы кто-нибудь написал героя, в ком выпукло, объемно воплотился бы новый характер эпохи,— о таком герое я бы снял картину», «Такого героя я хотел бы сыграть»,— заверяют нас иные режиссеры и артисты. А я сомневаюсь в этом. Не сняли бы и не сыграли бы. Потому что психологически не подготовлены к восприятию нового. Да и мировоззренчески — тоже. А какой-то режиссер даже сожалеет, что он не беллетрист, а то сам создал бы такого героя. Можно подумать, что наша литература так уж бедна, что и выбрать-то нечего. Есть Вадим Кожевников с его произведениями о рабочем

классе, есть Георгий Марков с его эпохальным осмыслением истории и современности Сибири, есть целая плеяда писателей, создавших книги о рабочем классе (они названы в превосходных работах А. Т. Гаврилова и В. А. Гейдеко), да мало ли прекрасных книг о современности! Так что нет нужды монополизировать в одном лице и писателя и постановщика, нужно прочитать и понять. И поучиться, кстати. На одной творческой интуиции в наше время далеко не уедешь. Нужно развивать в себе вкус к современности, к широте ее проблем, к ее космическому размаху, нужно разглядеть в повседневности нового героя, проникнуться его мыслями, повторить его в себе хотя бы на миг. И пусть не пугает вас жупел науки, обилие сугубо научных и технических проблем, мнимая разобщенность специалистов того или иного профиля. Они едины в главном, а кино дает человеку возможность почувствовать мир единым и целым. Отыщите это единство в груде явлений и дел! — в этом ваше искусство.

И еще нужно решительно отказаться от лазейки, будто события двадцатипятилетней давности — тоже современность. Речь должна идти о социальных аспектах современной научно-технической революции, которая разворачивается в наши дни, у нас на глазах, на глазах младших поколений. А ведь для этих молодых поколений даже то, что случилось четверть века тому назад,— чуть ли не седая старина, история, и осмысление проблем того времени представляется им не таким уж злободневным, и пресловутый «дядя Степа», на котором воспиталось несколько поколений детей дошкольного возраста, для них уже не герой современности, а просто пенсионер. Они хотят осмыслить художественно прежде всего себя. Потому велик успех у молодежи даже проходных фильмов, но затрагивающих суть общественных проблем, характерных именно для нынешнего дня, пытающихся осмыслить место молодого человека в современной общественной жизни.

И не вина, а беда постановщиков таких фильмов, что они в силу собственной неосведомленности в этих проблемах подчас не умеют подняться в кинематографе на вершины социальных и художественных обобщений, войти в большой мир социальных переживаний.

И тут я согласен с Александром Яновым: нужна школа. Такую школу дает в некотором роде и статья критика Григория Бровмана «Человек дела и его нравственный облик». Бровман развенчивает яновский идеал так называемого «человека дела», который якобы и является центральной фигурой современности. Не «человек дела», а социалистическая личность — движущая сила научно-технической революции, строящегося коммунистического общества. У нас создана качественно новая система общественных отношений, новая общественная среда для развития личности социалистического типа. Не вся сумма отношений в нашем государстве определяет облик нашего общества, а главным образом — отношения социалистические. «Нравственный закон, выдвинутый в свое время коммунистами для себя, становится законом широких масс, законом социалистической личности,— пишет философ Г. А. Смирнов. — В современных условиях наиболее значительные процессы в типологической структуре советского общества состоят в развитии типа, сочетающего в себе безусловную преданность коммунизму, глубокое знание и понимание теории и политики коммунизма с высокой квалификацией, отвечающей современному уровню научного и технического прогресса. Это одна из основных тенденций в дальнейшем развитии социалистической личности». Таков он, заглавный герой нашей жизни. Заглавным героем он должен быть и в искусстве. И задача искусства — выявить его нравственный и интеллектуальный потенциал.

Нравственный облик советского человека — это и партийный его облик, вне зависимости от того, является ли человек членом партии или не является. Для меня эти вещи неразделимы, так как человек, овладевший даже значительной суммой знаний, останется интеллектуальным обывателем, если он не будет внутренне связывать каждый свой жизненный шаг с устремлениями партии, всего народа.

Успехи нашего строительства, научно-технический прогресс ставят перед творческими работниками совершенно невиданные до сих пор задачи. Иногда мне кажется, что мы не осознаем их истинный масштаб.

У многих работников искусства выработался своеобразный психологический барьер, который бывает очень трудно преодолеть. А сейчас весьма важно уяснить прежде всего, что живем мы не в период машинно-фабричного производства, а в век комплексной механизации и автоматизации и что пора отрешиться от образа мышления, характерного для периода машинно-фабричного производства, пора мыслить категориями научно-технической революции. Пора.

Тот, кто не преодолеет подобный психологический барьер, не поймет, что мы живем в такую эпоху, когда сама система образного восприятия мира в целом начинает претерпевать существенные изменения, тот не сможет создать ничего значительного о современности. Современность нужно понять, пропустить через душу, ощутить ее величие, грандиозность. Для меня как для писателя ощущение сегодняшнего дня выражается в индустриальной теме, да, по-видимому, и у всех так. Но все это требует философского осмысления. И не только в книгах, но и на экране. Я уж не говорю о том, что новое содержание требует и новой формы его воплощения. Как говорил Белинский: если есть идеи времени, то есть и формы времени. А Врубель называл форму носительницей души искусства.

Когда я думаю о художественных произведениях, посвященных рабочему классу, то невольно разделяю их как бы на две категории: прежде всего — книги и фильмы, воспевающие человека физического труда, трудовой героизм рабочего машинного производства, когда выполнение многих трудовых операций основывалось главным образом на трудовых навыках (таких книг и фильмов большинство, и это превосходные, яркие книги и фильмы, составившие эпоху в истории советской культуры), и другие — их пока единицы: книги и фильмы, показывающие во весь рост социалистическую личность, работника строящегося у нас коммунистического общества, человека, живущего и созидающего в переходный период от машинно-фабричного производства к комплексной автоматизации, когда трудовые операции требуют от рабочего основательных технических и даже научных знаний

Да, к сожалению, таких произведений пока еще мало. И всякий раз я испытываю чувство досады, когда в теоретических литературных журналах натыкаюсь на холодные слова «производственная тематика», словно бы отчуждающие и загоняющие в скромный закуток огромную и многокрасочную нашу действительность, живущую в общем-то интересами производства и проявляющую себя главным образом в труде каждого члена общества. Ведь коммунистический труд и является главным, определяющим компонентом сложного процесса формирования гармонически развитой личности. Это — не просто «тематика», это наша жизнь, наши идеалы, наше творчество, наши взлеты, наша сущность. Изображая побудительные причины действий нашего литературного героя — рабочего, мы редко показываем, как эти побудительные причины проходят через его сознание. Наш герой мало думает, мало ищет, мало творит. И это-то прежде всего и не соответствует правде жизни.

Давно пора взглянуть на человека социалистического общества по-новому, по-современному понять и показать его нравственное величие, его духовное богатство, его кровную причастность к судьбам всего мира. Человек — высшая ценность и высшая цель коммунизма, и с этой мерой следует подходить к нему. Пора ввести в наш творческий обиход государственное мышление, категории научно-технической революции, пора уяснить, что наука видоизменила лицо мира, весь строй и стиль жизни современного человека, что настало время подходить к изображению производственных конфликтов не «с кандачка», «в силу движения сюжета», а квалифицированно, во всеоружии всех знаний, по-научному, дабы ясны были подлинные истоки конфликтов, был понятен их временно́й характер. Научно-техническая революция по-новому ставит

проблему «человек — машина — производственная среда», и эта проблема несет в себе заманчивую для экрана остроту.

На ряде примеров А. Янов убедительно раскрыл природу современного конфликта, порожденного научно-технической революцией: то, что вчера выглядело новаторством, сегодня следует воспринимать как рутинерство, мизонеизм, «штопание дыр» в прогрессе; и мы почувствовали главное: современный конфликт чаще всего бывает скрыт в глубине того или иного явления, и художник должен обладать большой остротой зрения, обширной эрудицией, чтобы нащупать его. Да у значимых явлений и конфликты особенные, значимые, их трудно интерпретировать, переводить в художественные образы. За драмой идей современности стоят люди, это их драма; научно-техническая революция выдвигает на первый план людей невиданных профессий — космонавтов, атомников, наладчиков автоматических линий, операторов гигантских станков, напоминающих целые заводы,— это неосвоенный искусством объект.

Не беру на себя смелость давать рецепты для отыскивания современного конфликта, хочу лишь указать на некоторые проблемы, которые, по-моему, скрывают в себе конфликты нового рода. Сейчас много говорят о процессе психологизации производства, о психологическом климате в цехе, на предприятии, об «обратной адаптации», то есть о выработке новых этических основ производства и поведения, о приспособлении производства к молодежи. Здесь, мне кажется, целый ларец Пандоры конфликтов, еще не воплощенных в образы. Или возьмем проблему обособления сферы проектирования от сферы производства, когда сфера проектирования становится самостоятельным видом общественной практики: писатель В. Попов отыскал здесь интересные конфликты и написал большой роман. А стирание различий между трудом умственным и физическим? Что за ним кроется? Как стирание представить зримо? Какие неожиданности подстерегают здесь пытливого художника экрана? Мне думается, что стирание граней; или различий, между трудом умственным и физическим совершается каждый день, каждый час — в сфере научно-технического творчества, в которое включены и рабочие и инженеры; им приходится вместе решать сложнейшие технические задачи, и конфликты, возникающие здесь — это явления высшего порядка.

Не следует художнику забывать также и проблемы глобальной: XXIV съезд КПСС определил научно-технический прогресс как важнейшую арену экономического соревнования двух мировых систем. Тут есть над чем поразмыслить.

У нас в стране речь идет об изменении промышленной формы всего производства, а подобные грандиозные перевороты всегда переполнены сюжетной остротой, драматичностью, яркими моментами.

Или возьмем быт — извечный источник конфликтов. Здесь острейшие проблемы неравномерного распределения между женщинами и мужчинами забот о семье, именно здесь чаще всего наносится существенный урон полному равноправию, и это странное положение, как считают социологи Н. Тихомиров, Л. Гордон и Э. Клопов, обусловлено противоречиями между стремительными темпами прогресса нашего общества и остатками культуры прошлых эпох.

А пока еще сохраняющееся противоречие между материнством и производственно-общественной деятельностью женщины? Хотя явно выступает и другая тенденция, характерная именно для нашего времени: уменьшение экономической роли семьи и брака и возрастание их нравственной роли, повышение нравственного уровня всего нашего общества, моральная зрелость людей, дальнейшее облагораживание отношений между полами.

Научно-техническая революция по-новому ставит проблему ориентации личности в обществе, меняет ее мировоззрение и мироощущение, делая их более рациональными, и это порождает новый тип отношений личности с другими людьми и обществом в целом. И этот новый тип отношения личности к миру, к собственному бытию тоже пока еще слабо исследован средствами искусства.

Научно-техническая революция — океан проблем, ее действие на все сферы жизни универсально, у нее свои философские и социологические аспекты.

В отличие от А. Янова, у меня нет жесткой социологической схемы; но он глубоко прав в одном: кинодраматург, писатель, постановщик обязаны использовать в решении творческих вопросов все достижения современной социологии. Я даже убежден, что все мы, создавая то или иное художественное произведение, руководствуемся некой социологической «интуицией». Возьмем к примеру такой критерий, как потребность. Потребность в самом широком плане. Потребности общества и отдельного человека: существует своеобразная иерархия потребностей, включающая несколько уровней — от элементарных потребностей, таких, как потребность в пище, одежде, жилище и т. п. (и как антиподы этих рациональных потребностей — извращенные формы потребления, скажем алкоголя), до потребностей высших порядков, наивысшая среди которых — потребность в содержательном творческом труде, в общественно-политической активности, во всестороннем развитии; а всестороннее развитие личности, как известно, и есть высшая потребность человека в нашем обществе. И когда мы говорим о росте потребностей советского человека, то имеем в виду прежде всего переход их с элементарных уровней на все более высокие, к духовным потребностям активного характера. Мы догадываемся, что научно-техническая революция оказывает могучее воздействие на все эти уровни, порождает все новые и новые потребности, а это в свою очередь выдвигает новые социальные проблемы, влияет на профессиональную ориентацию молодежи. Теперь молодого человека высоким заработком не удивишь, он хочет, чтобы его труд был прежде всего содержательным, он ценит психологический климат в коллективе, учитывает возможности совершенствования и роста. В этой области заложены нравственные конфликты, которые уже невозможно не учитывать в практике искусства.

Да, социология необходима, художник должен ее знать и оперировать ее категориями, чтобы успешнее выявить глубоко запрятанный новый конфликт.

Однако нужно всегда помнить, что в самой социологии оценка художественного произведения происходит по целому комплексу функций: эвристической, агитационно-воспитательной, познавательной, коммуникативной, эмоциональной. Обособив одну из этих функций, признав ее главной, абсолютизировав, легко впасть в ошибку.

Никакой социологический контроль не поможет, и художник потерпит провал, если он осознанно или неосознанно будет стараться подчинить рационально-технической схеме душевно-духовную жизнь своих героев. Увы, в искусстве существует такая загадочная вещь, как «неформализуемый остаток» его, который и составляет душу искусства, урановый стержень в атомном реакторе искусства. Вот почему не удастся поверить алгеброй гармонию — посредством социологии судить о достоверности искусства. Достоверность, она не укладывается в схемы и формулы. Конечно, если бы в искусстве все сводилось только к идеологической функции его, тогда метод, предложенный А. Яновым, мог бы оказаться эффективным. Но в том-то и дело, что в творчестве отдельных крупных мастеров, таких, скажем, как Гоген или Врубель, искусство в общем-то несет эстетическую функцию, а идеологическая почти неуловима, она чаще всего воспринимается как протест не против существующего строя, а против миропорядка вообще. Их усилия направлены на утверждение высокого и прекрасного в человеке или в природе, на поиски новых средств выразительности, и даже поиск национального в облике народа не является для них главенствующим. Они создают профессиональную культуру. Какими социологическими силомерами можно выявить внутренний механизм общественного действия такого искусства? А ведь иногда подобное случается и с кинофильмами, сделанными людьми, обладающими развитым эстетическим вкусом. И я, признаться, не стал бы дотошно уяснять, какова идеологическая функция такого филь-

ма, как «Игрок» по Достоевскому. Постановщик А. Баталов правильно отметил, что произведение это находится на периферии творчества великого писателя, но несет в себе широкие игровые возможности для актеров. Фильм, по моему мнению, получился интересный и глубокий, он хорошо передает национальный характер русского человека. В картине присутствует психология. Я не за психологические суррогаты, но социальная значимость фильма может выявиться, убежден в этом, главным образом через углубленную психологию действующих лиц, через психологический «взрыв». Ведь иллюстративность исключает глубину переживаний, в кино нужна не абсолютная истина, а достоверность переживания — его следует ориентировать на интимный разговор со зрителем. Побольше психологии в фильмы, иначе актерам нечего играть! И главный недостаток фильма «Укрощение огня» — ложные психологические мотивировки, надуманные психологические коллизии, психологическая немотивированность поведения главного героя. А казалось бы, если руководствоваться социологической схемой А. Янова, в фильме есть, как мне показалось, и противоборствующие реальные интересы сторон (во всяком случае, неявная инерция кое-кого из окружения главного героя), и нужный уровень объективности конфликта. И сюжет закручен, и техника научно-технического прогресса налицо, а играть нечего.

Хотелось бы также высказать ряд частных замечаний в адрес статьи А. Янова, так как эти замечания имеют принципиальный характер. Я согласен с критиком Григорием Бровманом в том, что не следовало бы А. Янову в иронически-пренебрежительном тоне отзываться о трудовых рекордах 30-х годов. Ведь дело, в конечном итоге, не в экономическом эффекте производственных рекордов той поры. Не нужно забывать, что нас тогда отделяли от гражданской войны и разрухи, от победы Советской власти всего каких-нибудь тринадцать лет! И это была не игра в рекордсменство во имя интеграции молодого рабочего класса: во всех областях народного хозяйства развертывалось движение передовых рабочих за пересмотр устаревших технических форм, речь шла о миллионах людей, способных приводить в движение и полностью использовать новую технику в промышленности: то было всенародное движение за освоение новой техники, то был пафос освоения новой техники и пересмотра технических норм, партия дала высокую политическую оценку этому движению и возглавила его.

Не могу согласиться с весьма категоричным утверждением А. Янова, будто бы в условиях научно-технической революции управление перестает быть искусством, а становится наукой. Здесь, как мне кажется, если речь идет только о производстве, следует помнить, что управление производством включает в себя организационно-техническую и социально-экономическую стороны; и если научно-техническая революция оказывает непосредственное влияние на организационно-техническую сторону, то социально-экономическая сторона управления определяется не наукой и техникой, а господствующими в обществе формами социально-политической организации. Или возьмем конкретную деятельность какого-нибудь руководителя, которому приходится управлять коллективом. Иногда мне кажется, что управление коллективами навсегда сохранит в себе элемент искусства. Ведь организаторская деятельность руководителей зависит, как известно, не только от внешних условий, но и от ряда внутренних качеств личности, от его психических свойств; организаторские способности относятся к внутреннему плану личности; способный организатор достигает всегда более высоких результатов, чем менее способный; характер руководителя служит, до известной степени, эталоном поведения людей в коллективе, влияет на их настроение и на работоспособность. С. Бир, последовательный пропагандист той точки зрения, что управление есть не только искусство, но и наука, причем наука количественного характера с развитым математическим и вычислительным аппаратом, все же признает: «Искусство? Да, но и наука тоже...» Очень хорошо сказал об управлении доктор

Герхард Фрон из ГДР: «Социалистическое управление всегда и везде является управлением коллективами: оно останется таковым и тогда, когда процессы управления будут в гораздо большей степени, чем сейчас, осуществляться на базе электронно-вычислительной и счетной техники. Именно в этих условиях деятельность руководителей приобретает особенно большое значение для развития и воспитания социалистической личности...» Как видим, Фрон на первое место ставит не управление качеством продукции, а воспитание социалистической личности.

Советский исследователь Г. Попов, рассматривая проблемы теории управления, считает, что «теория руководства и искусство управления различаются только по методу. Предмет у них один и тот же: они изучают законы управления как целостного, комплексного, конкретно социального явления», поэтому единство предмета позволяет ввести общее понятие — наука управления. Рассуждения на эту тему могли бы увести нас далеко в сторону от предмета нашей дискуссии. Просто мне хотелось показать, как сложна любая проблема, имеющая отношение к научно-технической революции и как осторожно нужно оперировать ее категориями, чтобы не впасть в грубую ошибку.

Что-то не понравились мне рассуждения А. Янова о научно-технической революции, которая-де перебрасывает целые социальные группы «по ту сторону баррикад». Вот и получилось, что прогресс отбросил туда «бедных» доярок: «Так можно ли при этих условиях ожидать, что доярки безропотно примирятся с молочным танком, что они не будут сопротивляться ему, покуда у них, бедных, достанет мочи, что лагерь консерватизма не пополнится еще одной и очень массовой социальной группой, причем состоящей из честных, святых тружениц, что индустриализация ферм не станет ареной очень серьезной и жестокой социальной борьбы?» Вот что, оказывается, может наделать прогресс не только с волевым, деятельным Вальганом, но и с целой социальной группой! Полноте. Научно-техническая революция не выталкивает человека из общественного производства, а перемещает из одной сферы производства в другую; неизмеримо возросла, особенно у молодежи, потребность в содержательном, творческом, квалифицированном труде, так что доярок жалеть не нужно, в консерваторов они не превратятся. Разумеется, это не снимает проблемы развития субъективной готовности трудящихся повышать свою квалификацию.

Разумеется, я отдаю себе отчет в том, что статьи А. Янова и Г. Бровмана в конечном итоге преследуют единственную цель: выявить, какие аспекты положения личности в условиях научно-технической революции нашли и находят отражение в искусстве, в частности, в кино. В противном случае весь предыдущий разговор не имел бы смысла. Это вытекает хотя бы из утверждения Янова, что победа той или иной программы модернизации производства перестает быть внутренним делом каждого отдельного предприятия и становится делом общества, то есть людей. И святая обязанность искусства «вмешаться в борьбу как будто бы технологических, а на самом деле социальных программ модернизации. И вмешаться не дилетантски, не поверхностно, а компетентно, вмешаться, вооружившись ясной и четкой концепцией, которая не может не возникнуть у мыслящего художника при детальном и добросовестном изучении жизненных реалей».

Сказано сильно. И все же не совсем убедил меня А. Янов своими попытками «поверить гармонию алгеброй», сблизить социологию и искусство. Дескать, у них одна служебная роль: как социология, так и искусство видят свой предмет в изучении того, как формируются интересы и потребности общественных слоев, социальных групп и отдельных людей, как рождаются у них идеи, оценки, личные планы и программы деятельности, как определяют они человеческое поведение.

Я признаю право социологии искусства на существование даже в той роли, которой наделил ее Александр Янов, ибо среди ученых до сих пор не утихают споры на тему: а что же является предметом социологии искусства, какие отношения она должна изучать, каковы

ее основные проблемы, возможности и перспективы.

Одно совершенно ясно: социология искусства существует! Она является как бы пограничной областью между эстетикой и общей социологией и, по-видимому, обязана заниматься изучением не только восприятия и потребления произведений искусства обществом, но и — социальных функций искусства, исследованием не только воздействия общества на историческую эволюцию искусства, но и воздействия самого искусства на глубинные процессы современности. И это закономерно, ибо ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что в нашем обществе, в отличие от капиталистического, цели искусства и общественные идеалы совпадают. И когда мы говорим о социальной обусловленности исторического развития искусства, то подразумеваем целый комплекс сложнейших взаимоотношений общества и искусства.

Я за социологию искусства. Но я против социологических схем, которые можно принять за метод и с помощью которых искусство исследуется лишь как форма общественного сознания; а своеобразие процесса создания художественного произведения при этом как бы остается в стороне, остается в стороне понимание того факта, что для искусства, выражаясь научным языком, характерно явление ««избыточности информации», что искусства, не воспринимаемого нашими чувствами, попросту не существует. Конечно, социология не обязана заниматься исследованием психологического механизма художественного творчества, это не ее предмет. Но мне как писателю кажется, что излишнее абстрагирование от живой сущности искусства, от чувственно осязаемой многокрасочности мира, такой важной для творчества, не проясняет, а запутывает картину. Материал искусства всегда конкретен, и подчас его невозможно включить в систему функциональных связей, и даже при социологических исследованиях очень опасно отделять информацию социальную от информации эстетической. Когда мы говорим о рационализированной и технизированной культуре, то вовсе не имеем в виду искусство. Ощипанная райская птица, говоря словами художника С. Герасимова, как две капли воды похожа на ощипанную ворону.

Все сказанное мной вовсе не означает, что художественное мышление не поддается учету, анализу научными методами. Искусство всегда выступало и выступает как идеология, и оно чуть ли не со времен Платона и Аристотеля находится в сфере внимания общественных наук, его можно успешно анализировать с помощью абстрактно-теоретических методов.

Но признавая за социологией искусства право выступать в той роли, которую определил ей А. Янов, я все же не могу признать права на существование предложенной им социологической схемы, в которую он пытается втиснуть все многообразие нашего киноискусства, считая, что с ее помощью якобы можно оценивать качество фильмов, отражающих глубокие изменения в структуре всей духовной и производственной жизни нашего зрелого социалистического общества, вызванные научно-технической революцией.

Если говорить прямо, то в схеме А. Янова неявно присутствует идея социального заказа, узаконенная, кстати, марксистской теорией. И это неплохо. Хотелось бы, чтобы этот социальный заказ А. Янов понимал более широко, без своеобразного социологического экстремизма, чтобы ориентация художника на важные общественные тенденции шла не от формы, не от абстрактно-теоретического подхода, а от глубокого понимания сущности переживаемого нами времени, от приобщенности художника к социальному опыту века, от его стремления приобщить своими произведениями к этому опыту каждого,— и тогда художник найдет формы слияния своего искусства с коммунистическими преобразованиями социальных основ, с политикой партии, ему удастся создать произведения большой силы общественного воздействия, в которых будут воплощены ведущие тенденции эпохи, ее кровь и плоть.

Путь к образу

СЕРГЕЙ БОНДАРЧУК И ИННОКЕНТИЙ СМОКТУНОВСКИЙ НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «ДЯДЯ ВАНЯ»

Н. Лордкипанидзе

В коротком введении к этим заметкам хочется сказать лишь одно: цель автора заключалась в том, чтобы восстановить в той степени, в какой это возможно, особенности работы над ролью, разницу методов, способов или просто актерских приспособлений, с помощью которых исполнитель справляется с поставленной перед ним задачей. При этом невыполнимых требований автор перед собой не ставил — ему не раз приходилось бывать на съемках и репетициях, и он достаточно твердо усвоил, что сфера подсознательного потустороннему взгляду закрыта. Есть области, подвластные интуиции лишь самого художника, причем подвластные в определенной мере. Не будем же и мы гадать о сем предмете и выдавать свои догадки за нечто определенное и обязательное. Возможно, что на этот раз добросовестное, по возможности свободное от домыслов следование именно за чужой интуицией откроет нам гораздо больше, нежели если бы мы пустились в область предположений.

Постольку поскольку эти заметки — о работе актера, деятельность других создателей фильма показана в них только какой-то одной своей стороной или не показана вовсе.

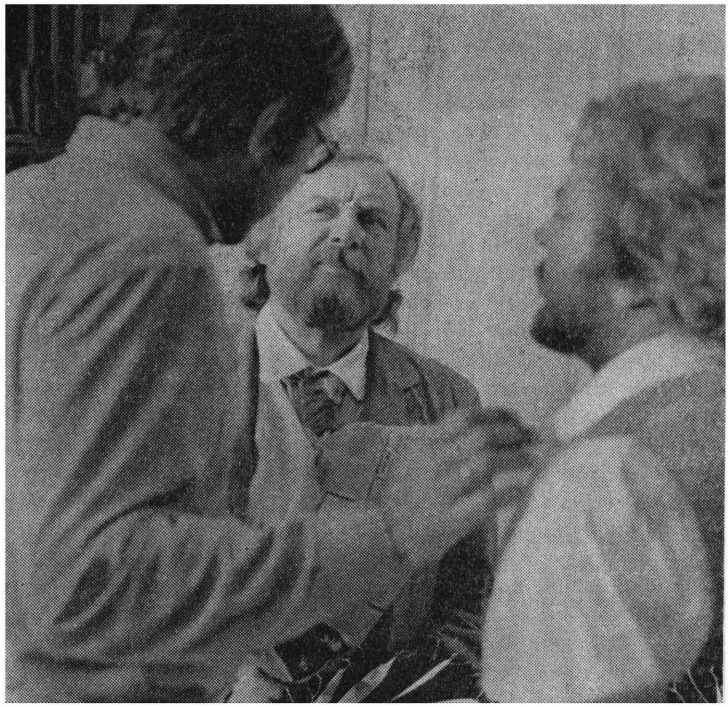
●

...Дом Войницких. Дом дяди Вани, его племянницы Сони, его матери Марии Васильевны. Дом профессора Серебрякова, Сониного отца. Однако профессор в деревне не живет и дом, приданое покойной жены, Сониной матери, не любит. Он потом так прямо и скажет: «Не люблю я этого дома...» Но сейчас он здесь и его красавица жена Елена Андреевна тоже здесь. Приехали на лето, а может быть, навсегда: профессор решил удалиться от дел, выйти в отставку.

Однако в данный момент дом пуст. Пуста белая терраса с длинным овальным столом у входа — стол накрыт белой скатертью, на нем самовар, чайная, тоже белая, в неброских цветочках, посуда. Массивная золоченая чашка — Марии Васильевны: у нее много таких вещей. И эта чашка, и пепельница с крышечкой, похожая на чернильницу (Мария Васильевна вечно курит и носит ее в руках), и прочие мелочи. С террасы в комнату ведут две двери. Та, что напротив входа,— в бильярдную, та, что сбоку,— в анфиладу, которая кончается дяди Ваниным кабинетом. Кабинет узкий, с маленькими, красного дерева диванчиком и столиком перед ним, с кроватью за ширмами. Тут же, в углу, умывальник, вдоль стен — шкафы с книгами, приборами и пыльными засушенными растениями. У окна — удобный письменный стол, а в одном из простенков — барометр. Сколько ни стучи по нему, стрелка упорно показывает «великую сушь», и то, что это именно сушь — то есть духота, томление, изнывание и одновременно жажда очищающего ливня,— вслед за Чеховым учитывает и режиссер Андрей Михалков-Кончаловский, хотя учитывает по-своему.

Между террасой и кабинетом еще несколько важных для действия помещений. Столовая

Режиссер А. Михалков-Кончаловский, И. Смоктуновский (дядя Ваня), С. Бондарчук (Астров)



с массивным буфетом — здесь Соня и доктор Астров будут вести свой главный разговор, зала — одна часть ее, словно сцена, на несколько ступеней приподнята, и, как на сцене, на возвышении стоит рояль. В глубине залы — крутая лесенка вверх. Отсюда дядя Ваня будет стрелять в Серебрякова и промахнется. И есть еще одна комната, тоже часто видимая нами и видимая не случайно. Ее готовят к ремонту, пол ее устлан газетами, стены оголены. Ремонт, очевидно, собирались закончить к приезду Серебряковых, но не успели и бросили все как есть. Комната у всех на пути, в нее то и дело заходят, Елена и Соня объясняются здесь в ночь грозы. Для мысли фильма важно, что комната ободрана, что окна ее без штор, что птица в круглой клетке вначале была жива, шевелилась, а потом стихла.

Если не считать этой комнаты, дом по-своему уютен и обжит. Легко сесть в любое кресло, посмотреться в любое зеркало, тронуть клавишу рояля. И в окно хочется заглянуть — там живая зелень, луч юпитера пронизывает ее, как луч солнца, оттуда приходят актеры. В первый для меня съемочный день они появились не сразу, не вместе, и в этом была удача. Можно было рассмотреть каждого в отдельности, начать привыкать к ним. Впрочем, первое впечатление не очень отличалось от того, которое уже сложилось в воображении. Сергей Бондарчук — Астров казался и оказался хмуроватым и решительным, дядя Ваня — Иннокентий Смоктуновский при всей своей чуть растрепанной и несколько утрированно-небрежной внешности вовсе не выглядел «не от мира сего». Наоборот — вошел весело, оживленно, с явным любопытством в глазах. Вот любопытство было неожиданным, как неожиданно было то, что оно присутствовало в нем всегда или почти всегда, словно он не знал, что будет с дядей Ваней сейчас и дальше

С. Бондарчук — Астров

и как он, актер Смоктуновский, это сейчас и дальше изобразит. Это удивило нас с самого начала и продолжало удивлять до самого конца, хотя в конце уже начали выстраиваться по этому поводу разные догадки...

Постепенно собрались все Войницкие — Вафлю и старую няню Марину тоже отнесем к их числу, как-никак — одна семья, потом пришли Серебряковы. Было известно, что в роли профессора — Владимир Зельдин, и, стало быть, мы увидим не старика на покое, а фигуру подтянутую, энергичную, элегантную. Так и оказалось. Зельдин был бодр, он был, так сказать, специально, заранее бодр, по роли, но одновременно и сам по себе. В том состоянии, в котором актер явился в павильон, ему легко было начать репетицию так, как просил режиссер.

Да, нужно сказать, что репетируют и снимают предфинальную сцену — отъезд. После дяди Ваниного «скандала» Серебряковы оставаться в деревне не намерены, да и до скандала было ясно, что они там не приживутся. Теперь все собрались, чтобы сказать друг другу последнее «прости» и разойтись — некоторые, быть может, разойдутся и навсегда. Однако Серебряков меньше всего думает сейчас об этом «навсегда» — у актера другая забота. Он должен начать делово, энергично, ничем не намекая на недавний выстрел и не стараясь донять дядю Ваню показным великодушием. Сделать это ему тем более просто, что Серебряков и думать забыл о первопричине ссоры — о том, что без всяких злых намерений, просто упустив их из виду, готов был оставить без крова и Соню, и Марию Васильевну, и того же дядю Ваню. Вполне искренне, чистосердечно заявляет он Ивану Петровичу, что «охотно принимает его извинение и сам просит извинить его».

Этой фразой сцена начинается и кончается тоже серебряковской учтивой репликой «всего

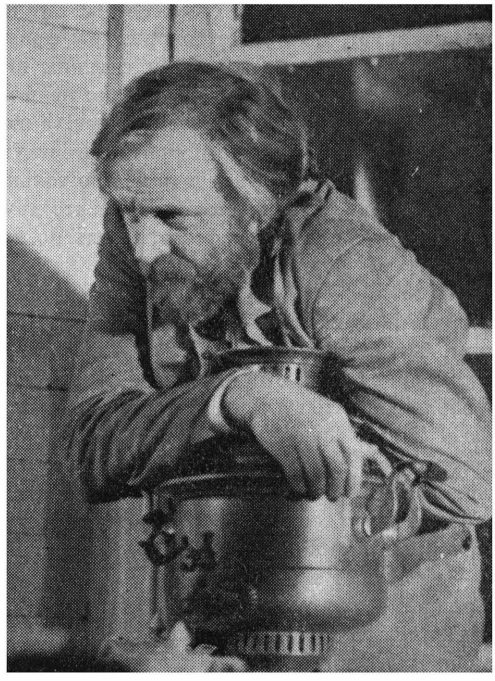
хорошего». Потом все направятся к дверям, к выходу, останутся лишь Астров и дядя Ваня. «Что же ты не идешь проводить?» — спросит Астров, и дядя Ваня ответит: «Пусть уезжают, а я... Не могу. Надо поскорей занять себя чем-нибудь». Впрочем, этот разговор снимут в другой раз, позже, как позже будет снят выстрел и все, что ему предшествовало.

Что такая система работы предполагает — это знание текста. Не просто слов роли, хотя и слова знать к съемке наизусть обязательно, но понимание ситуации, обстоятельств, реального соотношения вещей. Только тогда, когда видишь все в перспективе, можно переключиться от одного к другому и сыграть финал, не сыграв его предыстории.

Истины эти общеизвестны, это даже не истины, а трюизмы, общие места, как общим местом стало утверждение, что подобного рода условия ставят актера кино в положение гораздо более сложное, нежели то, в какое попадает актер театра. Однако на сегодняшней съемке специфические обстоятельства эти не чувствуются. По тому, как все идет, видно, что эпизодом занимаются не в первый раз и не первый день. Так что трудность сейчас не в том, чтобы забыть или воскресить прежнее состояние, но в том, чтобы окончательно найти и закрепить — уже на пленке — настоящее.

Что нужно Кончаловскому? Ему нужен контраст. Ему нужно, чтобы Серебряков настолько же был поглощен мыслью о трактате, который он, обогатившись новыми впечатлениями (выстрел тоже входит в эти впечатления, может быть, даже как главная часть входит), создаст в назидание потомству, насколько дядя Ваня и остальные были заняты своими невеселыми мыслями. Так что «тон» отъезду, как это ни странно на первый взгляд, задает именно Серебряков. Он один активен, он один знает, что нужно делать, он советует, наставляет, словом, он — прежний. Но именно оттого, что главенствующая фигура в этот трагический час не кто иной, как профессор, в эпизод входит и нота юмора.

Итак, все собрались и начинают. Идут из дальних комнат навстречу профессору и,



И. Смоктуновский — дядя Ваня

встретившись с ним в гостиной, молча останавливаются и молча слушают его непринужденную, выработанную речь — ту самую фразу об искреннем прощении дяди Вани. Но хотя все ждут, что Войницкий и Серебряков помирятся, хотя все очень надеются на это, от профессорской бестактности всем делается неловко. Всем, кроме дяди Вани. Он разглагольствований Серебрякова просто не слышит — стоит, отвернув голову, уставив глаза в пол, так что Соне (актрисе Ирине Купченко) приходится вывести его из оцепенения (по просьбе режиссера она нежно, но настойчиво касается его локтя). И тут возникает мимолетный спор: каков все-таки сейчас дядя Ваня? Что он чувствует?

«Он разбит, он раздавлен, свою ответную реплику: «Ты будешь аккуратно получать то же, что получал и раньше, все будет по-прежнему»,— он произносит как человек сдавшийся, ни на что больше не надеющийся».

Так считает режиссер. Смоктуновский не аргументирует, но просто говорит эту фразу иначе — тихо, скороговоркой и с таким видимым усилием, что становится ясно: не тем, что он сдался, продиктован его ответ, а желанием как можно скорее кончить тягостную и фальшивую сцену. А кончить можно только так — обещанием прежних благ. Ни что другое в их отношениях профессора ведь по-настоящему не интересует...

Снимают несколько дублей, пробуя и один, и другой, и третий — промежуточный вариант. Тут дядя Ваня уже не опускает глаз, но так пристально-отсутствующе смотрит на Серебрякова, что тот на минуту теряется. Когда фильм будет смонтирован, останется впечатление, что выберут все-таки решение актера. В его репликах — не приниженность, но бесконечная усталость и опустошенность. Поэтому он и не пойдет вслед за отъезжающими — не найдет в себе сил пойти. И Астров не пойдет — все у него кончилось с Еленой Андреевной, на душе саднит, тошно (лицо Бондарчука хмурое, замкнутое). У него в «отъезде» нет ни одной фразы, кроме вопроса дяде Ване, но этого замкнутого вида и спрятанных глаз оказывается достаточно, чтобы понять, что к чему. Так завершается эпизод, но прежде чем завершиться, он повернется к нам другой, комической стороной, которая у Чехова, а вслед за ним и у режиссера, не только не снимает драматического напряжения, но придает ему характер более сильный, трагифарсовый. Так происходит и на этот раз. Серебряков ведь не случайно заговорил о трактате на тему «как надо жить». Он действительно занят им, а не обидой на дядю Ваню: в трактате его спасение, ибо он конкретно обозначает переход к прежней — единственно для него возможной жизни.

Кончаловский просит Зельдина особенно не доктринерствовать, не показывать своего превосходства: он настолько в нем уверен, что демонстрировать его незачем. Серебряков сейчас скорее артист, пробующий свои силы, нежели проповедник. Трактат в нем еще складывается, это пока не сочинение, а приятная мысль о нем. Но все же, когда к будущей брошюре находится вдруг и заголовок «Надо дело делать», он не может сдержать своего довольства.

●

А финал был уже снят и увидеть его довелось на экране. Увидеть, как Астров, проводив долгим взглядом отъезжающих, вошел к дяде Ване, как он уселся на диванчик и как медлил уйти, хотя сам же просил подавать лошадей и отказался от предложенного Мариной чая. Сидел и смотрел, как Соня и Иван Петрович работают, как щелкают счеты, как выделанно-ровно, чтобы не сорваться, звучат голоса: «И старого долга осталось два семьдесят пять». И еще на Соню глядел — прощаясь, а она не подняла головы, но зато, когда он отвернулся, посмотрела на него пристально.

И снято (операторы Г. Рерберг и Е. Гуслинский) все это было медленно и внимательно — его взгляд, ее взгляд, две головы, склоненные над письменным столом, и лицо Астрова, полуосвещенное неяркой лампой. На экране было это страдающее лицо, и на фоне его деловые реплики Сони и Ивана Петровича прозвучали неожиданно жестко и жестоко.

Однако ехать все-таки было надо, все «задерживающие» слова были сказаны, рюмка водки на дорогу нехотя выпита, да и работник вошел с тем, что лошади готовы.

Помните знаменитую реплику: «А должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!?» Реплику, которая трактовалась — Станиславским в том числе — как знак освобождения, как крест на семействе Серебряковых и на всем том, что вошло с ними в жизнь Астрова. «Уехали — и слава богу, даже не жаль: кончится праздность, буду покоен, буду опять заниматься лесом» — так или приблизительно так читался внутренний смысл фразы. У Бондарчука реплика об Африке и жаре звучит иначе — появилась по другой причине. Появилась, чтобы скрыть слезы, вдруг набежавшие на глаза. Поэтому он и отходит от всех в сторону, к карте и прячется за первые пришедшие в голову слова. Взглянул на карту — там Африка, вот и сказал о ней. Сказать же о том, о чем действительно болит душа, он не в состоянии.

«Я не хотел такого финала. Мне казалось — Астров уедет и снова будет много работать, будет лечить людей, заниматься своей статистикой. Но когда я посмотрел на Соню, я внезапно отчетливо понял, что колесо моей жизни повернулось и что я уйду. С самого начала я все время чувствовал, что уйду, но сейчас мне стало ясно, что я уйду с к о р о».

Запомним признание актера. В нем важно все, потому что все открывает тайны. В самом деле — хотел сыграть так, обосновал это, а сыграл иначе. Отчего? Не оттого ли, что с самого начала для себя знал, что уйдет, и знание это постепенно становилось уже не отвлеченным знанием, но второй натурой? И понадобился лишь толчок — живой контакт с партнером, атмосфера сцены, чтобы благоприобретенная природа заявила о себе сильно и неожиданно — в первую очередь неожиданно для самого художника. А может быть, тут что-то иное, скажем, воля режиссера, исподволь все направляющая, и актеру лишь кажется, что слезы брызнули вдруг? Вопросы были поставлены — на некоторые из них были получены и ответы...

●

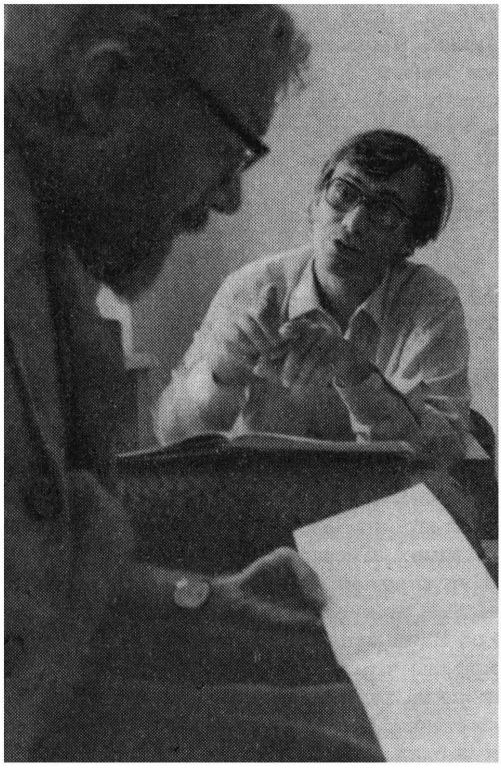
А на другой день после «отъезда» сняли сцену, которая полностью в фильм не вошла, хотя задалась сразу и была сыграна актерами с явным удовольствием. (Не вошла же она как и некоторые другие, потому что не позволил метраж — на «Дядю Ваню» было отпущено полтора часа экранного времени.) В сцене активно были заняты двое — Смоктуновский и Бондарчук,— и предстоял им фактически всего лишь один проход — точнее, пробег, потому что один догонял другого. После неудачного выстрела в Серебрякова дядя Ваня тайком взял из аптечки доктора морфий и тот, опасаясь самоубийства, хотел этот морфий вернуть.

«Два взрослых, бородатых человека бегают друг от друга — пошло, безвкусно и смешно»,— так предуведомляет режиссер сцену и просит принести в бильярдную зимние рамы, чтобы поставить их у стены, близ дверей. Это ему нужно и для того, чтобы затруднить бег Смоктуновского и, главным образом, для его мысли о неблагополучии дома Войницких. Проявляется это неблагополучие самым разным образом — в том числе обнаруживающим себя повсюду беспорядком. Прислуга чувствует, что у хозяев что-то не так, что заняты сейчас не делами — вот и рамы у всех на виду, под ногами. В другое время такого быть не могло, ну а сейчас все не так, как надо.

Разумеется, рамы — прием внешний, и в кадр их Кончаловский на этот раз не включает. Однако найти верное физическое с о с т о я н и е они актеру помогают или, во всяком случае, должны помочь. Но это — теоретически, а практически — Смоктуновский их, кажется, вовсе не замечает, потому что с первого же раза появляется так и таким, каким его режиссер хотел видеть. (Судим по тому, что ни его, ни Бондарчука он не останавливал и никаких замечаний им не делал.)

Нет, впрочем, одно все-таки было — не замечание, но предложение. Убегая от Астрова, дядя Ваня запальчиво кидал ему — «оставь меня», на что Астров, не менее запальчиво и так же на ходу отзывался — «с большим удовольствием. Мне давно уже нужно». Режиссер предложил Смоктуновскому говорить свою фразу не на ходу, не проговаривать ее, но остановиться и кинуться на Астрова, «как петух». За этим наскоком, за этим не скрывающим себя раздражением ясно что стоит: «я в своем праве, что хочу, то и делаю, хоть травлюсь, а вы все извольте оставить меня в покое». Смоктуновский, без всяких истолкований, мгновенно все понимает и тут же соглашается: «Ага, ага» — и еще раз выбегает из бильярдной, роняя стулья и затравленно озираясь.

Повторяется это раз шесть-восемь, не меньше: широкий, убыстряющийся шаг дяди Вани, неожиданная — глазами — встреча с Астровым, короткая, яростная перепалка, преследование. И, наблюдая за всем этим, мы имеем счастливую возможность сполна ощутить притягательную странность актерской профессии — способность безраздельно отдаваться воображению. Способность воображением заменить реальность.



И. Смоктуновский и А. Михалков-Кончаловский

Обнаруживается это сразу во многом, в полном чувстве публичного одиночества в том числе. В павильоне всегда народ — не посторонние, но те, кто осуществляет съемку. Актеры в момент работы никого не видят или видят боковым зрением, или так же, как видят неодушевленные предметы. В полной свободе поведения — в верности физического самочувствия. Каждый раз появляясь на веранде, Смоктуновский появляется на ней заново, и заново встречается глазами с Астровым, и заново мечется взад, вперед, соображая, как бы верней уйти. И Бондарчук реагирует на него так, что чувствуется внезапность каждой реакции, а не механическое повторение — что-то неуловимо меняется: взгляд ли, выражение лица, ритм. И сам процесс для актеров увлекателен — это тоже явное свидетельство того, что они верят в происходящее. Когда этой веры нет, когда художник ею не зажил, он либо исступленно пщет ее, либо старается поскорей отыграть ненавистное место. В кино это «поскорей» особенно ощутимо — сняли и баста, не придется, как в театре, мучиться из спектакля в спектакль. Сейчас же команды «мотор!» никто не ждет. Ни заигравшиеся актеры (какое это верное слово — игра, потому что, хотя все очень серьезно, элемент игры, детской непосредственности во всем, что происходит, несомненно есть), ни мы, тоже переставшие замечать что-либо, кроме этих двоих. Павильон и для нас превращается в дом Войницких, и мы сострадаем одному человеку и волнуемся вместе с другим.

А в один из дней Бондарчук отказывается сниматься. Все готово, аппаратура установлена, актер приходит в костюме и гриме — значит собирался работать, а потом вдруг говорит: нет, не могу. Говорит, правда, не сразу — поначалу добросовестно пытается делать то, что от него просят, но потом взрывается.

На этот день намечена так называемая досъемка: эпизод в целом готов, но чего-то необходимого в нем пока нет. На этот раз нет крупного плана Астрова, вот актер и должен сделать «нужное лицо». А для того, чтобы «сделать лицо», такому, как Сергей Бондарчук, необходимо наново пережить все то, что на этом лице должно отразиться. Пережить слезы дяди Вани, который будет сидеть с ним рядом, на ступеньках лестнички, ведущей в его кабинет, пережить его отчаянные слова: «Если, положим, я проживу до шестидесяти, то останется тринадцать... Как я проживу эти тринадцать лет?», пережить и свой, не менее отчаянный и горький ответ: «Э, ну тебя! Наше положение твое и мое, безнадежно».

Актер не просит воспроизвести эпизод снова, но партнер ему необходим. Необходимо живое человеческое общение, необходимы глаза дяди Вани, может быть, две-три его фразы, чтобы воскресить в душе то, что уже было испытано на съемках. Воображение в дан-

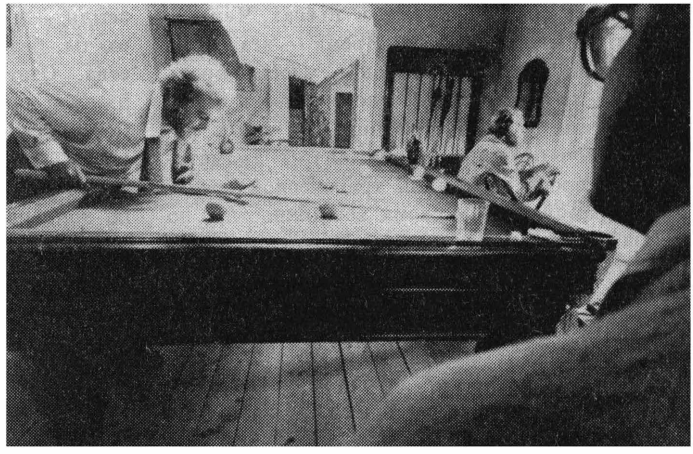
ном случае едва ли не бессильно — ведь сразу нужно продемонстрировать результат, причем в самом наглядном его виде, действительно, «сделать лицо», и все в исполнителе этой формальной задаче противится. Тут не каприз — тут невозможность, и режиссер это понимает. Съемка отменяется. Нужные планы будут сняты через несколько дней.

Чуть повернув лицо в сторону дяди Вани, Астров смотрит на него хмуровато и отчужденно. Не только не старается его утешить, но даже руки в знак сочувствия не положит на плечо. Только еле смотрит, а потом, в ответ на одну из фраз, кричит: «Перестань!» Но, странное дело, вы на него за эту пассивность и за этот окрик не сердитесь. Больше того — вдруг начинаете ощущать, что из этих двух Астрову, пожалуй, труднее или, во всяком случае, не легче. Слезы дяди Вани, разумеется, не целительные слезы, выплакавшись, он не изживет свою боль, она лишь притихнет на время. Но все-таки она притихнет, растворится в ласке Сони, в собственных словах, в «выговорах» того же Астрова.

Во время съемок, определяя для себя задачу, Бондарчук скажет Смоктуновскому: «В этой сцене все отношение Чехова к действительности. Ничего у нас не выйдет, у тех, что сейчас, поэтому и надеяться нечего, рыпаться нечего». Поэтому дядя Ваня злит его своими вопросами. Он знает — и он спокоен, а Войницкий — в истерике.

«...Если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому, проснуться бы в одно прекрасное утро и почувствовать, что ты начал жить снова, что все прошлое забыто... Начать снова... Подскажи мне, как начать... С чего начать...» — в этой страсти, в исступленной настойчивости вопросов отблеск надежды, надежда на нее. А что говорит Астров? «Э, ну тебя! Наше положение, твое и мое, безнадежно».

Вот это «безнадежно» сцену и определяет. Определяет для режиссера и для актеров тоже. Определяет, ведет и подсказывает странные, неожиданные, но, тем не менее, сразу же проникающие в вас детали. Еще не кончив разговора, Астров начинает вдруг щелкать на счетах. Сидит и щелкает — и не в задумчивости, не в машинальности, а потому, что как это можно не понимать, что все кончено, что «...в какие-нибудь десять лет обывательская, презренная жизнь затянула нас». И услышав этот сухой, резкий, а в т о м а т и ч е с к и й звук — именно звук, а не слова, потому что слова были сказаны раньше звука, дядя Ваня срывается с места и лихорадочно, исступленно, страшно начинает рыться в шкафу, перебирая одну за одной полки и вываливая их содержимое на пол.



Рабочий момент

Что он там ищет? Морфий — чтобы кончить все разом, не мешкая? (Эпизод «на ступеньках» идет после того, в котором Астров пытается догнать Войницкого и отобрать у него лекарство.) Поначалу мы так и думаем — морфий, особенно когда видим, как он быстро что-то схватит, сожмет в руке и сунет ее в карман. Однако когда Астров, с трудом преодолев его сопротивление, вытащит руку и разожмет ладонь, на ней окажутся всего-навсего шарики — тяжелые, гладкие металлические шарики, которые дядя Ваня постоянно носит с собой, перебирая наподобие четок.

Мы не спросим — зачем эти шарики, отчего эта вспышка, мы просто почувствуем, что это точка, знак того, что душевные силы на исходе, что самоубийства не будет. Коротко, облегченно засмеявшись — но очень коротко, както мгновенно, для дяди Вани не оскорбительно,— Астров сдает его на руки вошедшей Соне, перепоручив ей взять у него лекарство.

Эпизод длинный — формально он распадается на две части: до прихода Сони и после ухода Астрова, однако, по существу, он един. В нем силен, явствен и в какой-то мере завершен мотив, в характеристике героев Чехова едва ли не главнейший и намеченный в фильме тоже достаточно определенно. Определенно, но не полно — режиссер тут больше понимает, что мотив н а д о выразить, нежели пока еще находит средства, к а к это делать. Однако что же это за мотив?

В своей работе «Время в пьесах Чехова» Борис Зингерман пишет: «Время — эта юдоль страданий, это ложе пыток — уносит прочь мечты о личном счастье, влечет сквозь строй обольщений и разочарований. От юных надежд и очарований время влечет драматических героев к усталой трагической зрелости, ограниченной в своих возможностях, но не заблуждающейся на свой счет, а через нее — к новой надежде, не связанной уже с идеей личного счастья». И дальше: «Драматические персонажи Чехова живут в нескольких временных измерениях: стянутые тисками повседневности, их души чутко внимают мгновенным впечатлениям бытия и распахнуты вечности».

Тут найдено и художественно сформулировано то особое и особенное, что чувствует едва ли не каждый, соприкасаясь с драматургией Чехова, но что лежит именно в области чувствований и, пожалуй, впервые так отчетливо названо теоретически. Тут найдена и названа п р и р о д а чеховских персонажей, тот их особый секрет, который всегда волновал, но редко давался в руки— если вообще давался до конца. Связанные с такой категорией, как время, поэтическое бытие, чеховские персонажи или, вернее, их понятие об этом поэтическом бытие могло меняться и, естественно, менялось во времени, однако главное ощущалось неизменным. Это главное было связано с понятием духовной свободы, как непременного условия существования. «Они живут в медвежьих углах тоскливой, невежественной и несвободной страны, погруженные в поток обыденщины — поток грозит поднять ся и захлестнуть с головой — и все же способны «быть начеку», чтобы не пропустить совсем иных призывов судьбы (расслышать «зовы новых губ»)».

Кончаловский настойчиво вводит в фильм образ сегодняшнего времени (сегодняшнего по отношению к действующим лицам, разумеется). Сменяя друг друга в резком, контрастном монтаже, идут вначале и повторяются неоднократно документальные свидетельства тех лет. Тифозные бараки, вымирающие от голода села, страдающие лица детей, бесплодная земля — и застывшие изображения царской охоты, бездуховного благополучия и довольства. Отзвук общей беды предопределит и личную судьбу таких, как Астров, дядя Ваня, Соня; предопределит и потребует от них стойкости — терпения, как неоднократно повторял Чехов, подразумевая отнюдь не смирение, но долг перед жизнью и необходимость этот долг выполнить.

Уговаривая дядю Ваню отдать ей морфий, Соня как самый веский аргумент (наряду с жалостью к ней и матери) приводит, казалось бы, сейчас такой далекий и необязательный для Войницкого, как долг. «Отдай, дядя Ваня. Я, быть может, несчастна не меньше твоего, однако же не прихожу в отчаянье. Я терплю

и буду терпеть, пока жизнь моя не окончится сама собой. Терпи и ты». На это Войницкий отвечает тоже, казалось бы, не о главном — не о любви, не о потерянных надеждах, не о прошедших бесплодно годах, но для себя — и он трезво это понимает — сейчас единственно спасительном. «На, возьми. Но надо скорее работать... Скорее делать что-нибудь, а то не могу... Не могу, не могу...»

«Работать» — вот возможный выход, «не могу, не могу» — вот тоска, которая схватила его и неизвестно, отпустит ли когда-нибудь. Одно независимо от другого, другого не исключает и в противоречии с ним не находится.

Бондарчук и Смоктуновский тоже не сводят баланса. Помните: «Я посмотрел на Соню и внезапно отчётливо понял, что колесо моей жизни повернулось...» Про себя и про то, что его окружает, Астров знает все — и не боится знать и предполагать самое худшее. Однако деревья он все-таки сажает. Или, может быть, потому и сажает, что знает самое худшее? Да, пожалуй, именно поэтому — жизнь ведь не кончается, когда мы уйдем. «Те, которые будут жить после нас, те, может быть, найдут средство, как быть счастливыми...»

В голосе Бондарчука нет ни мечтательности, ни размягченности. Только что вынеся приговор и своему и дяди Ваниному существованию, он отнюдь не склонен лить слезы умиления по какому бы то ни было, даже самому возвышенному поводу. Просто она сидит в нем — мысль о будущем, как заняты ею и то и дело к ней возвращаются все те, кто — по Чехову — хранит человеческое достоинство.

...Вот уже несколько дней подряд, как на веранде — накрытый к чаю стол и у стола, как ни придешь, сидит и вяжет няня Марина (актриса Е. Мазурова). Сегодня возле Марины Астров. Насупленный, но не сердитый, не злой — просто явно не в своей тарелке. Разговор у них, до прихода Войницкого, не длинный, но для исполнителей, для Бондарчука особенно, чрезвычайно трудный и чрезвычайно ответственный. У его героя тут большой монолог — пересказ его займет, пожалуй, столько же места, сколько прямое цитирование, поэтому позволим себе привести его полностью.

«Да... Заработался, нянька. От утра и до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили... В великом посту на третьей неделе поехал я в Малицкое на эпидемию... Сыпной тиф... В избах народу вповалку... Грязь, вонь, телята на полу с больными вместе... Возился я целый день, не присел, маковой росинки во рту не было, а приехал домой, не дают отдохнуть — привезли с железной дороги стрелочника; положил я его на стол, чтобы ему операцию сделать, а он возьми и умри у меня под *хлороформом*. И вот, когда не нужно, и думаю: те, которые будут жить через сто, двести лет, помянут ли нас добрым словом? Нянька, ведь не помянут!»

Тут, в монологе этом, все мотивы, все темы и едва ли не все обстоятельства жизни Астрова — определяющие обстоятельства. Теперь не надо спрашивать режиссера и себя, почему Астров с такой настойчивостью возит с собой фотографию худенькой, наголо остриженной девочки, взирающей на мир печально и отрешенно. И эта девочка, и эти гробы в ряд, и эти убитые горем женщины нет-нет, да проходят перед мысленным взором земского доктора, и тогда все остальное кажется ему не таким уж нужным, не таким уж важным. Долг, совесть — вот что тогда слышится всего сильнее и постепенно с годами укореняется в душе все глубже и глубже. Не у всех укореняется, но у Астрова — да, и сосет, и гложет, и зовет к лесам, к эпидемиям, к составлению безрадостных статистических карт, да еще к водке. «Может, водочки выпьешь?» — встретит Марина вошедшего Астрова, на что он со смешком, и усаживаясь, ей ответит: «Я не каждый день водку пью. К тому же душно».

Монолог Астрова, как и вся пьеса, впрочем, едва ли не погребен под истолкованиями. Все знают, что он должен выразить, *как* его должно произнести и *как* его произносили великие предшественники. Актера от всех этих знаний может спасти только одно —

конкретная действенная задача. Если эту задачу найти — тогда и слова скажутся легко и не будут так связывающе-самоценны. (А то на каждом — словно пуд висит.) Бондарчука текст пока «держит» — внутренний его эквивалент не найден, не найдено и настроение, в котором Астров начинает эпизод. Сердит ли он на Елену Андреевну, которая его вызвала, написав, что муж болен (Астров приехал, а профессора дома нет, гуляет), или напротив — рад лишнему случаю побывать у Войницких именно теперь, когда она здесь? Откуда он приехал — из дому или успел побывать у больных? Обстоятельство это тоже немаловажно и тоже должно учитываться. И вообще — почему он решил столь откровенно высказаться? Какая тому причина?

Возможно, и даже наверное, между режиссером и исполнителем обо всем этом было не раз говорено, но сегодня последствия этих разговоров что-то не очень ощущаются. Кончаловский просит: «Старайся не впасть в пафос и не оправдывай себя — мол, я заработался и это все извиняет»,— но исполнителю подобного рода общие требования мало что дают. Он и без того старается говорить просто, без «красящих» интонаций, но паузы мучительные, длинные — выдают степень его напряжения.

Актеру все кажется, что эпизод не удается и он, даже тогда, когда дана команда «мотор», вдруг останавливается и начинает фразу сызнова. Это — в нарушение всех правил, потому что, когда снимают, остановить съемку может лишь постановщик. Однако Бондарчук не выдерживает. Тут сказывается, очевидно, и собственная режиссерская практика — раз фальшь, стоп, и, главное, та отдача роли, которая прорывается сквозь все — и сквозь гнев тоже. Сейчас он, например, начинает явно нервничать, и конец монолога: «...те, которые будут жить через сто, двести лет, помянут нас добрым словом? Нянька, ведь не помянут!» — произносит недоброжелательно, даже агрессивно.

Конечно, фразу эту можно сказать и так, с таким подтекстом — стараешься для вас, мучаешься, а вы и не вспомните, но тогда к нему надо вести с самого начала и к тому же продолжить тему дальше, провести ее через роль. Актер же к раз возникшей интонации больше не возвращается и, кажется, находит то, что ставит эпизод «на место».

Возникают два определяющих и связанных друг с другом мотива: усталость и «великая сушь». Усталость — мотив астровский, личный; «великая сушь» — общий, но до Астрова тоже имеющий непосредственное касательство. Вот когда это определено, верно найденное самочувствие помогает снять и пафос и программность слов, объясняет и исповедь доктора. Это, конечно же, рассказ для себя, объяснение себя — себе же, та минута, когда необходимо высказаться и когда горькие истины, сказанные вслух, не отнимают силы, но странным образом укрепляют их. Будто снова и снова проверяешь свой выбор и, как ни тяжело, признаешься, что иного быть не могло.

Когда действие пойдет дальше, мотив д о л г а обретет подтверждение в той горячности, с которой Астров будет отстаивать свои леса. И от Елены Андреевны, которая лениво и томно поинтересуется, не отвлекают ли они от работы, и особенно от дяди Вани. Для них обоих разговор на эту тему — продолжение давнего и более важного, пожалуй, самого важного разговора. Разговора о том, что как бы ни обернулась твоя жизнь лично, какие бы разочарования тебе ни пришлось испытать, за тобой все равно остаются твои обязанности.

●

Обстоятельно и неторопливо, как часто в этом фильме, камера начнет свой рассказ. Мы увидим дом — и комнату за комнатой и сразу анфиладу — насквозь. Увидим Марию Васильевну в кресле — она читает, дымит папироской и в своих высоких воротничках, пенсне со шнурком выглядит и сверхэмансипированно и сверхинтеллигентно. (Это отмечаешь мельком, но обязательно отмечаешь и запомнаешь.) Все это время экран нем, а потом сразу взрывается — музыкой, шумом и... фотографиями. Жизнь и смерть —

вот что тут рядом, вот что сопоставляется. Процветание одних, вырождение и гибель других — не только людей, тление коснулось и природы. Голы деревья, бесплодна земля, под выстрелами гибнут звери.

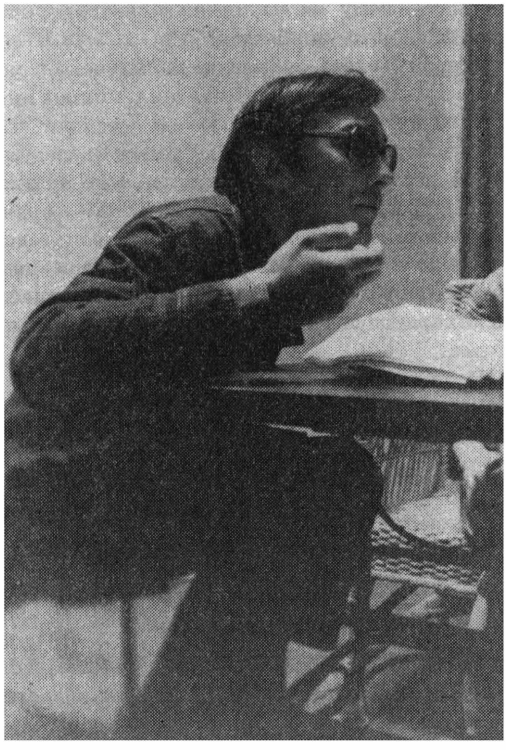
И снова тихо — постукивает маятник часов, угадывается дыхание человека. Дядя Ваня спит, прикрывшись газетой, потом газета соскользнет на пол. Лицо у него неожиданное и поза неожиданная — неудобная, неспокойная. И весь он неожиданный — в этом мы убедимся немного спустя, когда он появится на веранде. Только что отзвучит последняя фраза Астрова с Мариной беседы. «Люди не помянут, зато бог помянет»,— скажет она в ответ на его вопрос, и доктор благодарно на нее посмотрит: «Вот спасибо, хорошо ты сказала».

На эту реплику дядя Ваня и покажется — в том же старом-старом, песочного цвета халате, в котором спал, со спутанными светлыми волосами — волосы тоже какие-то старые, словно траченные молью, и не в щегольском, как требует Чехов, а в щеголеватом, как хочет режиссер, галстуке. Настроен же дядя Ваня явно демонстративно — и его «м-да», и преувеличенный зевок, и усмешка не позволяют на этот счет усомниться. Да и слова не позволяют. Иван Петрович, например, вопреки сложившемуся о нем мнению, так очевидно несправедлив к профессору, что Астров, который сам Серебрякова не долюбливает, не может его не упрекнуть: «Ну ты, кажется, завидуешь»,— и дядя Ваня с ним согласится. Он не скрывает своих чувств от Астрова, как Смоктуновский не скрывает их от нас, зрителей. Он только привносит в свое состояние нечто дополнительное, не столько оправдывающее его раздражение, сколько переводящее весь разговор в иной план. Прижав руки к груди, нагнувшись к самому уху доктора, он, как тайну, как нечто ужасное, скажет: «Человек двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве». Презрения здесь нет — это открытие действительно ужасно, и в первую очередь для самого дяди Вани. Не только ужасно, но и унизительно, мучительно — кому он верил, кого почитал, как мог так долго ошибаться?

«Герои Чехова оказываются на сцене в момент трагического протрезвления, когда с внезапной пугающей ясностью они осознают, что жизнь коротка и прожита не так, как следует, и что переделывать ее, кажется, уже поздно. Вот почему с таким отчаяньем, так горячо и поспешно подсчитывают они свои годы» («Время в пьесах Чехова»). В первом акте дядя Ваня свой нерадостный счет начинает, и лихорадка и горечь во всем, что бы он ни делал.

В характере его реакции — когда на террасе появляется Мария Васильевна и произносит свое «ах» по поводу того, что некий Павел Алексеевич опровергает в своей новой брошюре то, что семь лет назад защищал. Смоктуновский тут, по его собственному выражению, «наливается гремучей ртутью». В тоне его реплик — он едва ли не злобно смеется, когда та же Мария Васильевна называет его «светлой личностью». «О да! Я был светлою личностью, от которой никому не было светло». В запальчивости, с которой он кидается на Астрова, явно иронически аплодируя на горячие слова Сони о лесах: «Браво, браво! Все же позволь мне, мой друг, продолжать топить печи дровами».

То, что дядя Ваня сам не свой, настолько очевидно, что вежливое нежелание окружающих заметить серьезность его состояния, кажется просто-напросто жестоким. Однако режиссер именно на этом эпизод и строит: каждый так занят собой, что на другого души не остается. У каждого свое — вот что тут. У Сони ее вечная мука — доктор, Елена Андреевна воспринимает Войницкого сквозь призму его обременительной любви к ней, про Марию Васильевну говорить нечего. На уме у нее одно — Серебряков и «вечные проблемы», к сыну она слепа и глуха. Только один Астров — он, кажется, начинает понимать, что дядя Ваня — на пределе, однако и Астров на этот раз в своем. Близость Елены Андреевны тревожит его все сильней и сильней — когда действие пойдет дальше, оно будет строиться так, что и у Елены Андреевны поя-



А. Михалков-Кончаловский

вится интерес к доктору — и дядя Ваня заметит это, однако и того, с чем он в эпизод приходит, достаточно, чтобы Войницкий почувствовал себя ненужным и одиноким.

Когда фильм появится на экране, один из критиков заметит, что режиссер излишне жесток к дяде Ване и что жестокость эта бьет, что называется, по своим. Что ж! Мысль о слабости Войницкого, даже о жалкости его у Кончаловского, пожалуй, была, и окажись на месте Смоктуновского иной исполнитель, герой сильно бы потерял. А сейчас, что ни происходит, все в его пользу, хотя и не на его пользу. Однако кто сказал, что побеждает лучший? Здесь победитель Серебряков, а Иван Петрович бывает и слаб, и нервен, и откровенно несчастен. Доктор не позволил бы себе того, что он позволяет, и Соня мужественней, но опять же — что из того? Это разница характеров — душевное же, нравственное «вещество» их одно, и Смоктуновский это доказывает.

В скобках добавим — и хочет доказать. Если брать в теории, в рассуждении, то дядя Ваня видится актеру и чистым, и гордым, и достойным всяческого уважения. Он сено косит, он работает, он честно ест свой хлеб. Смоктуновский говорит еще, что его герой — светлая личность и хотя мы только что слышали, как дядя Ваня зло смеялся этой характеристике, мысль о расхождении с Чеховым в голову не пришла. Право Войницкого думать о себе строго, а наше право — воздать ему по заслугам, присчитывая к ним и эту его способность судить о себе мужественно и трезво. И еще одно, что кажется исполнителю чрезвычайно важным и что он держит в уме, как бы ситуация ни сложилась. Дядя Ваня не из тех натур, что идут навстречу несчастью, ждут его. Напротив — он всеми силами хочет убежать от него, быть покойным. Только жизнь складывается так, что убежать не удается. А сам по себе он вовсе не нытик, не несчастненький. И вообще — Смоктуновский говорит это вдруг рассердившись — я не люблю играть слабых людей.

Так же, как в догадке Бондарчука о колесе жизни Астрова, которое внезапно и круто повернулось, так и в утверждении Смоктуновского, что дядя Ваня — сильный человек и что слабых людей он, Смоктуновский, играть не любит,— все не только интересно, любопытно и дает возможность понять замысел. В рассуждениях этих важно и другое — они подводят к разгадке того, что всегда случается в созданиях людей талантливых. Вычисляя по логике, причем по той логике, которая была актерами же предложена, мог ли, должен ли был Астров в финале заплакать? А дядя Ваня? Его растерянность и его нервность отнюдь не возвышенны, но именно тогда, когда поражение его вроде бы очевидно, к нему, а через него — к нам приходит «второе дыхание». Приходит мысль об особом складе чеховских героев, о том, что жизнь

для них личной их судьбой не исчерпывается, только их несчастьями не меряется, на них не кончается. Она видится им во времени, в протяженности, в связи с другими, им подобными. Это их чувство и рассудочно и естественно — вернее, вначале естественно, а потом осмысливается, обговаривается, словесно утверждается — у тех, кто склонен утверждать. У тех же, кто не склонен — в них оно существует как данность. «Люди не помянут, зато бог помянет»,— старая женщина говорит это просто, как нечто само собой разумеющееся, без чего и существовать невозможно. Обязательно помянут, обязательно вспомнят — как же иначе?

Передаст актер эту данность — передаст он едва ли не главное в драматургии Чехова, не передаст — может сыграть и сильно и прекрасно, но иное и для иного.

Держа в подсознании «светлого человека», строя режиссерский план, где Соня, Астров, Войницкий, Телегин, Марина трактуются как люди несомненно и безупречно порядочные, Кончаловский и исполнители могли позволить себе не думать об ограничительных рамках. «Роль надо обговаривать: Надо, чтобы мысли героя были пережиты, а потом пойдет свое» (из беседы со Смоктуновским).

Скандал, на который идет дядя Ваня,— это и есть свое. И реакция окружающих подсказана тем же. Все словно сговорились не замечать его странностей — бестактных нападок на профессора, несдержанности с матерью. Но он грубит, а она великодушна и снисходительна: «Прости, Жан... я тебя совершенно не узнаю» (сказала — и обиделась, даже, кажется, встала из-за стола, но потом опять села — мол, что с него сейчас возьмешь...). Смоктуновскому такая реакция партнеров помогает чрезвычайно, помогает физически ощутить стыдную неловкость оттого, что он так явно себя выдает.

Эта неловкость и п р и ч и н а неловкости актеру существенны. На одной из репетиций он говорит: «А что, если после скандала я начну чай пить? Все ведь собрались у самовара, чашки налиты...» Говорит, пробует, а потом сам отказывается: «Нет, вдруг поймут, что мне не по себе оттого, что я один пью». Так возникает пауза — дядя Ваня сидит тихо, молча, ни на кого не глядя, нервно перебирая металлические шарики (они у него всегда под рукой). И именно от этой томительной паузы, от тишины — в чаепитии все растворилось бы, сошло на нет — становится ясно, что дядя Ваня перешагнул рубеж.

Террасу снимают еще несколько дней, снимают, уточняя, но не изменяя главного — состояния действующих лиц. И тут — два слова о режиссере, потому что невольно получается в наших записях так, что он куда-то отодвигается, будто его и нет вовсе, будто это не он, а кто-то другой ведет действие, строит его, определяет задачи актеров. А между тем Кончаловский твердо держит в своих руках все нити — твердо держит и направляет, как правило, по-своему, хотя к желаниям исполнителей внимателен и уважителен чрезвычайно. Именно в силу этого тут возможны и пространные разговоры и конфликты — режиссер прекрасно понимает, что без талантливых сотоварищей сколько-нибудь толково Чехова не передать.

Однако в пристрастии и доверии Кончаловского к актерам угадывается и нечто иное, не только с Чеховым связанное. Его художественное мышление по природе своей чувственно и конкретно: жизненные проблемы познаются им через житейские судьбы, и исполнитель в его фильмах фигура, как правило, первостепенная. (В этом нас убеждает не только «Дядя Ваня», «Первый учитель», но в чем-то и противостоящий им опыт «Дворянского гнезда».)

На съемках «Дяди Вани» режиссер во всеоружии замысла, однако, когда картина будет снята, он не побоится сказать, что начни он сначала, многое сделал бы по-другому. Впрочем, так бывает едва ли не с каждым, кто всерьез увлекается Чеховым: хочется ставить все его вещи одну за другой, подряд, и причем не для того, чтобы разгадать особенности стиля, приема, которые так увлекают вначале. В процессе работы выясняется, что это не так уж важно, что гораздо важнее другое, о чем, хочешь не хочешь, но застав-

ляет думать Чехов. Думаешь о человеческой судьбе — своей собственной в том числе.

Парадоксально — и это тоже от Чехова — что, стремясь ответить на многое, на общее, волнуются, тем не менее, мелочами. Снимая террасу, долго, например, спорят о том, мог ли Астров, приглашая Елену Андреевну к себе в лесничество, ни с того ни с сего взять ее за руку? Режиссер полагает, что мог: если увлечешься — а интерес Астрова очевиден,— то почему не взять за руку? Какое тут нарушение приличий, о которых так хлопочет Смоктуновский? Тот же остается при своем и горячо приводит множество резонов — любопытно, что все они скорее от дяди Вани и его отношений к Елене Андреевне, нежели от самого Смоктуновского.

Соглашаются на том, что доктор просто подходит к Елене — по логике это вполне возможно, к тому же и Мирошниченко подкидывается некий «козырь». Явное внимание Астрова к Елене — эмоциональный толчок и для актрисы: она словно впервые доктора разглядела и все последующие реплики мысленно адресует уже ему. Ритм эпизода сразу меняется.

Долго останавливаются и на выходе Марии Васильевны. Кому она адресует свое «ах» и рассказ о брошюре Павла Алексеевича, меняющего свои убеждения? Всем? Смоктуновский предлагает—Астрову. «Пусть Мария Васильевна несколько пококетничает с ним. Интересный мужчина все же...» И Аниспмовой-Вульф эта возможность кажется заманчивой: ее героиня не потеряла интерес к жизни, она всегда подтянута, элегантна, тон интеллектуального кокетства ей вполне к лицу...

Репетируя «Три сестры», В. И. Немпрович-Данченко неоднократно подчеркивал, что главное для актера — верное самочувствие. Если оно найдено, то любая реплика скажется правильно, даже самая коварная для персонажа. Кончаловский и актеры про самочувствие впрямую не говорят, но, мучаясь деталями, интуитивно настроение каждого действующего лица и ищут.

●

Жаркий душный полдень. Окна в гостиной прикрыты ставнями, но от солнца все равно не спрятаться: лучи его причудливыми пятнами ложатся на пол, золотят воздух. Всем лениво и томно. Елена что-то играет: начала отчетливо пассаж — и оборвала, еще раз начала — и снова оборвала. Встала. Прислонилась спиной к ставню, полузакрыла глаза и медленно, медленно раскачивается: направо — налево, налево — направо. Скрипит ставень, волосы выбились из прически, томно, знойно.

«Полюбуйтесь: ходит и от лени шатается. Очень мило»,— это дядя Ваня, он в высоком кресле, поначалу его не видно. Реплика ироническая, насмешливая, но в голосе такая любовь, а во взгляде такое восхищение, что какая там ирония, выдает себя с головой. И все выдают себя с головой в этот знойный полдень. «Милые сестры, томится душа моя»,— так начинает Маша Прозорова свою исповедь в «Трех сестрах». Соня тоже томится и говорить о своей любви ей тоже необходимо. «У меня уже нет гордости, нет сил владеть собою. Не удержалась и вчера призналась дяде Ване, что люблю...» Ирина Купченко говорит и плачет — слезы текут и текут у нее из глаз, а губы улыбаются.

Мизансцена построена так, что Елены Андреевны Соня не видит — та у нее за спиной: была у окна, а когда Соня начала говорить, подошла к ней и встала сзади, приобняла рукой. Вместе и в то же время врозь — Соня исповедуется себе, а Елена думает о своем. У нее в лице сейчас такая нега, такая затаенная страсть, что ясно — и ей не по себе. Ее двойное и настойчивое «позволь» — позволь мне поговорить с Астровым о тебе — может ввести в заблуждение лишь Соню, да отчасти ее самое. Недаром Астров минуту спустя скажет ей: «Вы — хитрая!»

Режиссер эту неустойчивость, зыбкость героини намеренно подчеркивает: она ему не то чтобы мила, но в ее безволии, в ее душевной пассивности видится ему нечто опасное. Когда доктор разложит перед ней свои диаграммы и фотографии, он с огорчением и доса-

дой заметит, что они ей не интересны. И не только потому, что она занята поручением Сони — вообще неинтересны, по душе. Неудовлетворенность в ней есть, и слезы ее искренни, однако та жизнь, которая, по Чехову, единственно осмысленна — то есть одухотворенно деятельная, эта жизнь от нее далека.

Не ставя подобного рода вещи в прямую связь, то есть не выводя забвения интересов Сони из характера Елены Андреевны или, не дай бог, из ее убеждений, режиссер, тем не менее, глаз на случившееся не закрывает. Недаром, перед тем как сделать нас свидетелями страстного объятия Астрова и Елены, он покажет — крупно — лицо Сони. И такое на этом лице смятение, такая безоглядная любовь, такая робкая надежда, что рана, которая вскоре будет ей нанесена, покажется, вдвойне жестокой.

К тому же Кончаловский снимет не столько красоту и самозабвение поцелуя, сколько торопливую жадность объятия: чувственность и любовь — они здесь не сольются так, как в прощальном поцелуе Астрова и Елены, и это тоже будет не случайно.

А потрясенное и потерянное лицо дяди Вани... Он пройдет мимо Сони с букетом роз и, взглянув на нее, все поймет, однако не остановится, лишь посмотрит виновато. Что может утешить в несчастной любви? Только любовь, это он по себе знает. И он поспешит к своему утешению, чтобы попасть на «сцену» Астрова и Елены.

Что в его душе, когда он глядит на них и произносит «ничего, ничего»? Интонация звучит едва ли не успокаивающе — да нет, просто успокаивающе, потому что он видит смятенное лицо Елены и отзывается только на него. От смешка тут не удержаться — ну что за Иисус Христос такой, даже рассердиться не смог, от восхищения удержаться тоже. Точность здесь не выверенная, но высшая; это как смертельная пуля: боли не чувствуешь, думаешь, что живешь, а падаешь мертвым.

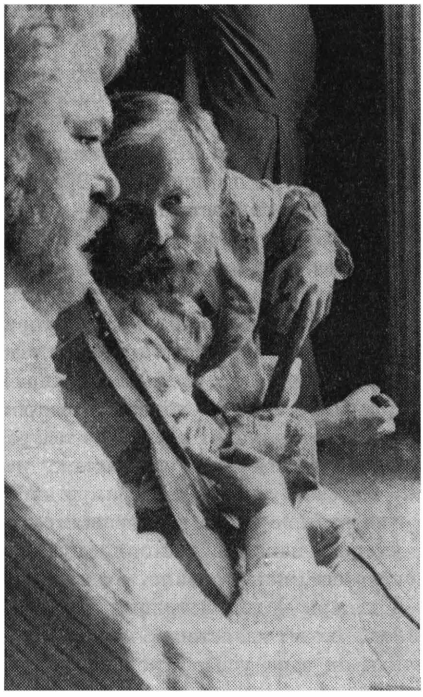
●

Первый раз оказываюсь не в павильоне, а в репетиционной комнате. Чуть опаздываю, все уже сидят, и реплика Зельдина: «Я начинаю»,— демонстративно обращена ко мне. Об этом не стоило бы вспоминать, если бы не одно обстоятельство. Не знаю отчего, но актеры, в жизни народ не самый точный, на репетицию не опаздывают. Исключение лишь подтверждает правило, не наоборот. Возможно, дело тут в коллективности труда — на репетицию вызывают тех, кто в ней занят, и даже самому беспечному неловко, если многие ждут. А, возможно, причина в другом: в том особом состоянии, которое актер старается вызвать в себе перед работой. На это требуется определенное душевное усилие и время, потраченное зря, его убивает. Недаром многие из тех, кто приходит в кино из театра, так мучаются неизбежными на съемках перерывами. То свет ставят, то грим поправляют, то еще что-нибудь, а творческое самочувствие уходит, нажитое состояние уходит и возобновить его, как правило, очень трудно. Вот и теперь — демонстрация Зельдина не случайна, хотя, действительно, только что начали и он едва успел произнести первую фразу.

Мы привели несколько фраз, а у Серебрякова здесь целый монолог, суть которого сводится к тому, что надо продать имение, купить дачу в Финляндии, а на оставшиеся процентные бумаги жить без хлопот.

Как и в сцене отъезда, тон задает Серебряков, и поэтому начало чрезвычайно важно. Важно, чтобы Зельдин говорил «жизнь моя кончена» легко, заложив руки в карманы и прохаживаясь, важно, чтобы он чувствовал себя свободно. «Вы не должны вопросительно приглядываться к тем, кто в гостиной. Если вы приглядываетесь — значит, вы сомневаетесь, а этого у профессора нет. Он действительно уверен, что все хорошо придумал: дача, процентные бумаги... У него улыбка — и никакой мысли о том, что он кого-то обижает. На это он никогда не пойдет: «Я не говорю, что мой проект идеален. Если все найдут его негодным, то я не буду настаивать».

Зельдин снова говорит текст, и Смоктуновский буквально на него кидается: «Постой... Повтори, что ты сказал».



С. Бондарчук и И. Смоктуновский

З е л ь д и н (*покорно*). Купить небольшую дачу в Финляндии.

С м о к т у н о в с к и й. Чем вызвана реакция дяди Вани? Только словами Серебрякова или тем, как на них реагируют остальные? Как они будут реагировать?

А н и с и м о в а - В у л ь ф. Мария Васильевна должна говорить с сыном, как с дефективным. Оспаривать мнение профессора...

М и р о ш н и ч е н к о. А как я? Застыла в своем?

П а с т у х о в. Я хочу сыграть, что в этом проекте что-то есть. Неясно — что, но что-то.

Р е ж и с с е р. А Соня пусть попробует не принимать ни в чем участия. Пусть вообще не слушает, что говорят. Ты же (*Смоктуновскому*) рано закусил удила.

По характеру разговора, по тому, что идет он не на съемочной площадке, а в комнате, по всему этому видно, что над эпизодом работают едва ли не в первый раз. Определяют обстоятельства самые общие и определяют их пока тоже достаточно общо. Так и не решили, например, как быть с Соней: должна ли она успокаивать дядю Ваню, видя его отчаянье; или ей достаточно своего?

Не очень все ясно и Смоктуновскому. Почему его герой говорит, что «двадцать пять лет я вот с этой матерью, как крот, сидел в четырех стенах». Почему вспоминает именно мать, а не что-то более важное?»

М и р о ш н и ч е н к о. Он жил один, вот что тут.

С м о к т у н о в с к и й. Нет, не то. Что-то другое.

Но в этот день не только говорят — сразу же пробуют. Вернее, говорят, пробуя, определяя в действии, что так, а что — нет. Именно сейчас находят мизансцену, которая потом войдет в фильм. Дядя Ваня и Серебряков окажутся друг к другу близко-близко и, обняв Серебрякова за шею, Смоктуновский скажет ему шепотом: «Ты пишешь об искусстве, ничего не понимая в искусстве».

Почему они окажутся рядом, почему дядя Ваня обнимет его — все это неожиданно, как неожиданно решение всей сцены, притом это убедительно бесконечно.

«В монологах дяди Вани — а у него в этом эпизоде монолог, хоть он и прерывается репликами — мне важно не обличать профессора, а показать наболевшую душу. Ты забыл, что мы люди, что у нас тоже жизнь и ты не имеешь права на нее посягать. Мы — не твоя собственность; вот что он хочет сказать Серебрякову. Но как сказать — вопрос другой.

Сила Достоевского в том, что он доводит идею до физического ощущения. Чехов же очень сложен: характеры его героев неуловимы, их трудно толковать. При этом Чехов эмоционален больше, чем я предполагал. Мысль его эмоциональна».

От мысли — в тот день разбора — и шли. Шли от того, что Серебряков не монстр, что за свою идею — хоть она и продолжает казаться ему превосходной — он, тем не менее, не держится и, наоборот, как человек воспитанный всячески стремится сохранить мир.

А дядя Ваня на мировую не идет, не может идти. Не в имении дело, а в том, что все пропало, что Серебряков ничтожество, что Елена любит Астрова... Великодушничая, Серебряков подсаживается к Войницкому на диван, успокаивает его, утешает, а он ему тогда и говорит: твои работы не стоят гроша медного.

Но хоть мизансцена найдена в первый день, только потом выяснится, как она точна и объемна, как сразу схватил Смоктуновский главное — то, что дядя Ваня не разоблачает, а продолжает решать здесь свою судьбу (от этой сверхзадачи все неожиданности и пойдут).

Репетиция в комнате была 12 октября, а 14-го «Скандал» уже снимали. Начали с выхода Марии Васильевны. Режиссер предложил актрисе сделать его торжественным, праздничным. Профессор ждет их всех к часу, с такой официальной просьбой он обратился к ним в первый раз, что все это может значить? Анисимова-Вульф схватывает задачу с полуслова: в том, как она выходит, как деловито и в то же время спокойно усаживается, как пристраивает около себя неизменную пепельницу — во всем этом ожидание чего-то значительного. Даже во взгляде, который она бросит на Вафлю — он мирно сидит в уголке с Мариной и мотает шерсть,— даже в этом мимолетном взгляде осознание важности происходящего. Она смотрит не осуждающе, но строго: какими пустяками вы занимаетесь, и Вафля встает, конфузится, к Марине больше не подходит.

А когда Мария Васильевна торжественно сядет, когда мы увидим, что она внутренне готова к профессорским откровениям, его реплика: «Черт знает, что такое! Разбредутся все и никого не найдешь!» — произведет как раз нужное впечатление. На нас произведет, разумеется, Мария Васильевна предпочтет услышать следующую: «Ах, пардон! Прошу, господа, садиться!» (после этого «садиться» как раз и последует «повесьте ваши уши на гвоздь внимания»).

Чехов, разумеется, не случайно выбирает самый неподходящий момент для предложения Серебрякова — нервы у всех напряжены, достаточно малейшего повода, чтобы истинное состояние каждого и истинное положение вещей определилось с пугающей ясностью. Режиссер «предлагаемые обстоятельства» пьесы не только не сглаживает, но обостряет максимально. В этом эпизоде дядю Ваню демонстративно оставляют буквально все. Добрый Вафля лепечет: «Ваня, дружочек, не надо, не надо. Зачем портить хорошие отношения», Елена Андреевна приказывает: «Иван Петрович, я требую, чтобы вы замолчали», Серебряков обидно смеется: «Господа! Да уймите же его, наконец!», мать одергивает. В образовавшемся вакууме Смоктуновскому даже необходимо, чтобы и Соня была от него в стороне: он один, это ясно, это и заставляет его принять решение.

Сцена горячечная: крики, выстрелы, слезы, сердечный спазм у профессора, звон разбитого стекла — все в ней случается в считанные минуты и оттого особенно опасно, что и для нас все сольется в темпераментный, драматический, но хаос. А между тем эпизод отнюдь не однороден, эмоциональные изменения внутри него так существенны, что приводят к необходимости выстрела, о котором Войницкий и не помышлял вначале. Природу этих изменений режиссер и актеры как раз и должны обнаружить.

И опять, как на террасе, многое определится конкретными частностями, деталями. Такой, например, превосходной деталью, как дверь дяди Ваниного кабинета, к которой он, ошеломленный только что виденным поцелуем Астрова и Елены, прислонится спиной. Он стоит, охватив себя крепко руками, а злосчастная створка то и дело открывается и противно скрипит. Раз скрипнет — он ее сердито закроет, еще раз скрипнет — прихлопнет и поглядит раздраженно, в третий раз озлится на нее, как на врага. (Во время съемок Кончаловский скажет: «Дверь — твой главный противник сейчас».) Режиссер намеренно «снижает» состояние дяди Вани, он будет добиваться трагикомического эффекта, актер же, при всей своей устремленности в драму, от детали тем не менее не откажется. Он интуитивно почувствует,

что она сможет быть тем мостком, который позволит ему соскользнуть в крайнее возбуждение, на какой-то миг потерять себя совершенно.

И Мария Васильевна поможет ему в этом. Не успеет дядя Ваня задать Серебрякову самый простой вопрос: «А куда прикажешь деваться мне со старухой матерью и вот с Сонею»,— как Войницкая успокаивающе-снисходительно положит ему руку на локоть, и это движение заставит его дернуться, как от удара. Если бы его оставили в покое! Если бы Серебряков не лез к нему с фальшивыми извинениями! Если бы кто-нибудь сказал хоть одно человеческое слово! Но нет — все молчат, а этот присаживается, гладит, обнимает. Невыносимо — получай тогда правду о себе, правду, после которой не тебе, а мне будет плохо, но все равно получай. Когда Смоктуновский говорил: «Теперь у меня открылись глаза», — он уже не в себе, волна горя и отвращения уже накрыла его с головой и тащит, тащит, тащит...

Тащит и буквально: он срывается с места, отшвыривает тех, кто на пути, и кричит свои странные, неясные и пронзительные слова: «Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел. Если бы я жил нормально, из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарапортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаяньи! Матушка!»

Тут есть одна удивительная загадка. Не та, о которой обычно спорят — всерьез ли Войницкий считает, что он талантлив, что из него мог бы выйти Достоевский, но другая. На первую ответил Чехов и ответил весьма определенно: не в Достоевском дело, не в том, гений Иван Петрович или нет. Жизнь Войницкого загублена — вот что главное, вот о чем печаль. А тайна тут в другом — в этом двойном крике: «Матушка, я в отчаяньи! Матушка!» После враждебности к ней, после откровенного раздражения, явной отчужденности — почему именно эти слова, что тут должно случиться, чтобы вызвать такую страстную, такую детскую мольбу о помощи?

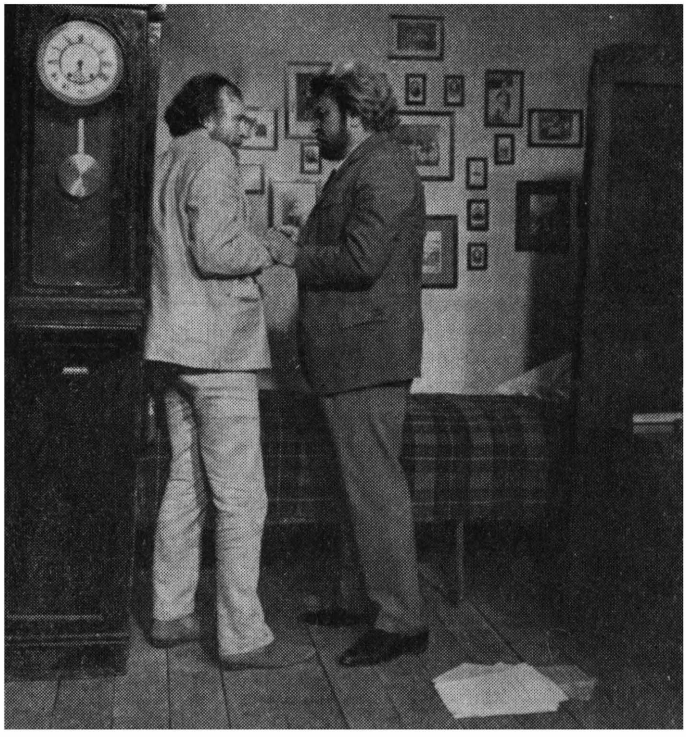
Реакция окружающих, а если более конкретно — смех Серебрякова, «Шопенгауэр» — только это он из всего сказанного услышал, и это разозлило его чрезвычайно. Подумайте, какие претензии — и у кого! «Ничтожество»,— вот что он скажет дяде Ване и что еще раз подтвердит обидным, нарочитым смехом. Вот тут-то в первый раз и мелькнет мысль о самоубийстве. «Матушка, я в отчаяньи»,— прозвучит у актера, как «Матушка, что мне делать? Неужели я схожу с ума?» Неожиданно для себя и для партнеров Смоктуновский опускается на колени. «Ты зачем это сделал, почему. Мне не ясно»,— говорит режиссер. «И мне не ясно,— отвечает актер,— просто захотелось». «Настоящее приспособление родится от верного актерского самочувствия в образе действующего лица, от желания действовать, во что бы то ни стало выполнить задачу роли в предлагаемых обстоятельствах» (из бесед К. С. Станиславского).

А у профессора тем временем схватывает сердце. Проговорил свое, отсмеялся, захотел встать — и не смог. Зачем понадобился этот приступ, что он дает актерам, чем им и режиссеру помогает? Он «работает» на ту же перемену эмоционального состояния, на тот же выстрел. Серебрякову плохо, все около него, все суетятся с водой, лекарствами, а дядя Ваня стоит на коленях и никому до него нет дела. На одной из репетиций Марина-нянька случайно его толкнула, и эта случайность завершила то, что уже было подготовлено раньше. Дядя Ваня вдруг увидел себя со стороны, увидел ясно, холодно, трезво. Увидел и ужаснулся: «Ты не юродствуешь, тебе стыдно, что все так произошло»,— к этому отрезвлению первая часть эпизода неумолимо идет, и слова Войницкого «будешь ты меня помнить» являются его логическим завершением.

Смоктуновский просит: «Когда я пойду к себе в комнату, пусть никто на меня не смотрит. Я попрощаюсь со всеми взглядом, а то мелодраматически получается».

Помните, мы говорили о любопытстве, с которым Смоктуновский приходит на съемочную площадку. Все всё о пьесе знают, и он всё знает о дяде Ване, а между тем —любопытствует. Поначалу это казалось свойством натуры: детскость, некоторая наивность, некоторая

И. Смоктуновский и С. Бондарчук



игра в то и другое; мы привыкли связывать с подобными чертами представления о художниках. Постепенно, однако, от экскурсов в характер пришлось отказаться — чем дальше, тем больше обнаруживалось иное, о чем сам актер сказал весьма недвусмысленно: «Роль с начала и до конца не представляю». Как хотите тут понимайте — можете так, что чеховские персонажи кажутся ему трудно уловимыми и поэтому твердой партитуры у него нет, а можете так, что, зная судьбу дяди Вани, Смоктуновский тем не менее способен забыть об этой судьбе и каждый раз творить ее наново. Наново встречаться с людьми, наново оценивать предлагаемые обстоятельства, наново действовать. И опять хочется процитировать Станиславского: «Когда пьеса срепетирована и актеры играют подряд все акты, они обязаны не знать, что будет происходить на сцене не только во втором или четвертом акте, но и в первом, с той минуты, как открылся занавес»...

●

Съемочный день — для меня — начинается с неожиданностей. Всех застаю в гостиной, но гостиную застаю в разгроме: разбита красивая лампа, стоящая на рояле, опрокинут стол, стул, валяются вещи. Смоктуновский на полу, на коленях. Лицо обросшее, добродушное, жует резинку и к чему-то примеривается. А Зельдин смотрит на себя пристально в зеркало и несколько нервными движениями поправляет галстук. Дверь в комнату дяди Вани отворена.

Мы расстались в прошлый раз на том, что Войницкий ушел к себе в кабинет с твердым желанием умереть. «Убивал, конечно, себя»,— это для Смоктуновского несомненно. Теперь же репетируют момент после выстрела, но, как вы знаете, стреляли в Серебрякова.

Кончаловский хочет, чтобы профессор вел себя достойно: «Ищите логику поведения, помните, что выстрел был внезапным и испугаться Серебряков просто-напросто не успел. Он ошеломлен, но это другое. И вообще — чтобы было легче, вообразите себя Долоховым, в которого всю жизнь стреляют...» Мысль найти в себе Долохова Зельдина привлекает, и он сейчас же свой выход пробует. Идет не то чтобы совсем спокойно, убыстряет и убыстряет шаг, но не бежит, не прячется и, заметив по пути зеркало, машинально в него глядится и даже поправляет галстук. «Никто меня не боится,— замечает Смоктуновский,— а жаль».

И тут позволим себе маленькое отступление. В режиссерском варианте сценария поведение Серебрякова после выстрела записано буквально так: «С е р е б р я к о в (*вбегает, пошатываясь от испуга*). Удержите его! Удержите! Он сошел с ума!» Как видите, не только ни о каком «самочувствии Долохова» не может быть и речи, но перед нами смертельно перетрусивший, взывающий к женщинам человек. Чем объяснить такого рода перемену? Все тем же желанием Кончаловского не видеть в дяде Ване героя и спустить его с облаков если не прямым, то косвенным образом? «Меня никто не боится» — шутливая и случайная реплика Смоктуновского таит в себе тем не менее правду.

Его действительно никто не боится, но разве должны бояться? Разве выиграет дядя Ваня в наших глазах оттого, что будет хладнокровно целиться в убегающего и убьет его на глазах жены и дочери? Подобного рода мысль показалась бы кощунственной любому, притом, что с перетрусившим профессором любой готов легко примириться. Кончаловский явно не хочет первого, хотя в ходе работы столь же явно отказывается и от второго. Он не ставит их лицом к лицу — Серебрякова и Войницкого,— не предлагает нам сделать выбор. Ему важно другое и для этого другого вовсе не обязательно, чтобы профессор был воплощением всех отрицательных черт, а дядя Ваня — положительных. Режиссер исследует процесс, в неумолимый ход которого втянут и Войницкий и Серебряков, которому даже Астров не в состоянии до конца противостоять. Каждый из них с разной силой и по-разному, мучаясь этим или вовсе того не замечая, но отторгается от существа жизни. Что с ними происходит в результате — об этом он ставит фильм, пристально и безжалостно вглядываясь в его героев.

Однако вернемся к «Скандалу». К борьбе дяди Вани с Еленой Андреевной, которая пытается отнять у него пистолет, к нему самому, который в ослеплении не замечает Серебрякова, а когда заметит — смешно и неумело стреляет в профессора, поминая «черта» и сказав, в конце концов, детское «бац». Да, надо ли вспоминать, что эпизод снимают по кусочкам, и в тот день, когда я застаю хаос в гостиной, начали сразу с выстрела. У Чехова впрямую не сказано, почему Войницкий не стал стрелять в себя. Фильм тоже не расшифровывает этого впрямую, но без того все ясно. Не успевает Войницкий закрыть дверь своей комнаты, как туда же идет Мария Васильевна, а вслед за ней, после слов Сони — Елена Андреевна и Серебряков. Те, кого он не мог, не хотел видеть, они снова его теснят, снова загоняют в угол и, чтобы от них избавиться, он поднимает пистолет.

Смоктуновский не просит начать чуть раньше, чтобы внутренне подготовиться, «нажить» верное самочувствие — физическое в том числе. Он только говорит «как вас тут много» и уходит к себе, и оттуда сразу же слышится шум, топот, звук голоса. Оттого, что гостиная просматривается объективом, съемочная группа сгрудилась за аппаратом, а кое-кто даже поднялся на площадку: там воображаемый кабинет Серебрякова. Комната дяди Вани открылась, как на ладони, и было видно, как актер готовит себя к выходу. Как он жестикулирует, как бегает, как что-то говорит себе и сам себе отвечает. Однако второй раз никто из нас на площадку уже не поднялся: намеренно подглядывать — а как иначе это назовешь — было стыдно.

●

«Актерская работа — темное дело. Никогда не знаешь, что может тебя верно направить,

в какую минуту это произойдет. Об одной роли говоришь, думаешь, читаешь, фантазируешь, но все равно не можешь ее представить. И вдруг что-то одно решает. Так было с Мышкиным — полгода работал и ничего не получалось. А однажды увидел, какой Мышкин: на киностудии стоял человек и в суете читал книгу. Я все понял».

А съемка фильма между тем подошла к концу. Осталось отснять несколько планов, проходов, один или два небольших эпизода. Грустно, сколько ни воображай, как вдохновение осеняет своими крыльями главу избранника, как он творит, мучаясь и радуясь, как ты потрясаешься, глядя на все это,— самая фантастическая картина не в состоянии заменить то, что происходит на самом деле. Как в один из дней, когда снимают кусочек из объяснения Елены Андреевны и дяди Вани (он потом в фильм не войдет, сократится), Смоктуновский повернется к Мирошниченко и посмотрит на нее с такой страстью, нежностью и отчаяньем, что все, кто следит за репетицией, невольно переглянутся в изумлении. Как хотите, но это чудо: слушал режиссера, оживленно и тихо переговаривался о чем-то с партнершей и вдруг повернулся к ней другим человеком. Вправду другим — не собой, не Смоктуновским.

Это мгновенное преображение в нем всегда поражало, как поражала легкость, с которой он на все отзывался. На изменение режиссерского задания, на реакцию партнера, просто на поведение окружающих. Ему ничего не стоило или казалось, что ничего не стоило, сделать несколько разных дублей подряд. И не кардинально разных, а отличных друг от друга чем-то неуловимым, но тем не менее существенным. Тон делает музыку — в «деланьи» тона его стихия, в чувстве ритма — то есть в интенсивности действия —тоже стихия, как и в способности отдаваться происходящему.

Все тут были талантливы — и не только потому, что режиссер пригласил хороших актеров, но потому еще, что они играли Чехова. То, что им предстояло выразить, было правдой: она их поднимала и поддерживала, будила их фантазию и интерес. И нам было радостно — прекрасно и радостно было вживе оказаться в усадьбе Войницких, бродить по небрежным и домашним их комнатам, слушать — издалека — их голоса.

А в один из вечеров услышать и музыку — тихие переборы Вафлиной гитары. Он играет что-то свое, не грустное, но и не веселое, не танец, но и не песню — нечто неопределенное и милое. А в лад аккордам стучат шары: Астров в бильярдной. Он уже порядочно выпил, ворот его рубашки расстегнут, галстук съехал чуть набок, волосы растрепаны. Ему хорошо пьется под треньканье гитары, под шум листвы под окном, под собственные мысли. Так бы, наверное, и ночь прошла, если бы не Иван Петрович. Он тоже забрел на музыку и теперь стоит в дверях, наблюдает. Речь, как часто теперь у них, пойдет о Серебряковых, и в такт словам Войницкого и как ответ на них Астров то спокойно, то сердито бьет кием.

Это ночь откровения, хотя они и не исповедуются друг перед другом.

Это ночь близости — они родные, Астров и Войницкий, и когда они поют, голова к голове, и когда слабый голос дяди Вани поддерживает низкий тон доктора, вы не то чтобы понимаете или чувствуете сродство их душ — ваша душа с ними вместе.

Это ночь трагического прозрения, при том что о своем будущем они молчат вовсе. Но по тому, как сурово и напористо выговаривает слова романса Астров и как притулился к нему дядя Ваня, а до того долго и пристально смотрел в окно, по этой их сдержанной печали видно, что они ко всему готовы.

«Сила натуры, которой нет возможности развиваться деятельно, выражается и пассивно — терпением, сдержанностью». Это писал Добролюбов. Под этими словами мог подписаться и Чехов. Мысль об этом мы унесли с репетиций и съемок фильма «Дядя Ваня».

Фото В. Плотникова

Тысячи объективов смотрят в жизнь

Григорий Рошаль

Сколько уже лет я тесно связан с кинолюбителями, слежу за их работой, помогаю им в меру сил своих, а все не устаю удивляться их энтузиазму, искренней, бескорыстной любви к кинематографу — любви не умозрительной, а деятельной, активной, когда человек сам берет в руки камеру и снимает, снимает... Хотя устал после работы, хотя не хватает порой необходимых материалов и технических средств, но он снимает, полностью отдаваясь своему увлечению и поднимаясь иногда до создания произведений, которым и профессионалу-то впору позавидовать.

Что это? Как объяснить этот феномен? И феномен ли это?

Думаю, что нет. В полном смысле слова это я в л е н и е в нашей жизни, наглядно свидетельствующее о неуклонно убыстряющемся процессе роста культуры советского человека, говорящее о широте его интересов, о тяге к искусству, без которого он сегодня просто не представляет свою жизнь.

Любительская кинокамера или песенное творчество, оркестр народных инструментов или самодеятельная балетная студия, холсты и кисти или литературное объединение — словом, необычайно широкие возможности проявить себя, наполнить досуг делом, которое увлекает, манит, открывает новые духовные горизонты, добавляет яркие свежие краски на палитре мироощущения,— все это в изобилии дает человеку наша жизнь.

На XXIV съезде партии Леонид Ильич Брежнев подчеркнул в своем докладе большую роль, которая принадлежит самодеятельному искусству в созидании новой, коммунистической культуры. «Художественное творчество народа, — сказал он, — одна из характерных черт нашей советской действительности, нашей жизни». В народном творчестве тесно переплетаются бережно хранимые духовные ценности прошлого с новым жизненным содержанием, со смелым устремлением в будущее.

Но с особым интересом и любовью — надеюсь, эта пристрастность будет прощена мне читателем — размышляю я о самодеятельном творчестве в кино, которое должно быть названо особым видом народного творчества.

Казалось бы, нет необходимости говорить об этом читателям нашего журнала. Однако хочу все же повторить, что только в кинематографе, как явлении синтетическом, могут быть раскрыты достоинства и живописных, и скульптурных, и музыкальных, и танцевальных форм художественности, то есть всех видов искусств, бытующих в народной жизни.

Мысль хотя и не новая, но дающая ключ к раскрытию художественных особенностей современного кинолюбительского искусства, к пониманию его места в общем строю социалистической культуры.

Что же характерно сегодня для кинолюбительства в нашей стране, что является объек-

том его исследования? К чему направлено это движение — ибо именно движением должно быть названо кинолюбительство в СССР, насчитывающее в своих рядах сотни тысяч людей с кинокамерой в руках?

Ответить можно только так: предмет народного кинотворчества и объект его исследования — многообразие и порыв, богатство и расцвет, борьба и победы советского народа. Первая и главная особенность киносамодеятельности — пристальное внимание к явлениям окружающего нас мира, стремление и зачастую незаурядное умение понять и отобразить в маленьком фильме, сделанном для домашнего экрана, масштабные, наиболее значительные события современности, те проблемы, что волнуют весь наш народ. Способность найти верный адрес, точную тему для съемки и раскрыть ее скупыми — фильмы-то коротенькие! — но выразительными средствами, демонстрируют авторы очень многих картин, которые были показаны на фестивалях самодеятельного кино последних лет.

Огромный размах движения и рост мастерства кинолюбителей позволяет нам, зрителям, заглянуть в самые различные уголки страны, проникнуть в святая святых всех без исключения профессий, включая профессию космонавта, ощутить рабочий пульс бытия всех слоев населения. Внимательный, строгий, точный глаз любительского объектива — а бывает он и критичным, и саркастическим, и искрящимся щедрым юмором, и исполненным неподдельного душевного тепла, — этот киноглаз обладает необычайно широким полем зрения. Вот такая всеобщность кинолюбительства, его «всюдупроницаемость» и составляет, на мой взгляд, вторую важную особенность современного киносамодеятельного творчества.

Наконец, третья особенность, также таящая секрет успеха многих и многих любительских фильмов, — глубочайший профессионализм. Нет, я имею в виду вовсе не кинопрофессионализм, хотя и здесь, как уже было сказано, самодеятельные художники поднимаются порой до немалых высот — вспомним, что из рядов «Общества друзей советского кино», объединявшего в 20-е годы огромные массы заводской молодежи, студенчества и интеллигенции, вышли такие режиссеры большого кино, как Хейфиц, Зархи, Луков, Григорьев и многие другие. Я имею в виду то обстоятельство, что когда рабочий или ученый, студент или колхозник берет в руки камеру, то снимает он, как правило, жизнь и работу своих товарищей, и делает это с таким глубочайшим знанием темы, ситуаций, конфликтов, с такой тонкой нюансировкой событий, до которой далеко не всегда в состоянии добраться «крупнокалиберный» кинематограф. Любитель снимает как бы изнутри, из гущи жизни, и эта точка зрения позволяет многое разглядеть.

Сергей Капица представил на международный форум физиков свой доклад в виде кинофильма, раскрывшего его научную концепцию, его методологию. Профессор Юцевич создал ряд картин об операциях по ортопедии. Он снимал не только самый момент операции, но и дальнейшую жизнь прооперированных им людей, которым вернул работоспособность, разработав уникальные протезы.

Чисто служебна, скажете вы, функция таких фильмов? И будете правы и неправы. Да, это специальные картины, тема их специфична, да и предназначение в том, чтобы стать чем-то вроде наглядного пособия, популяризаторского материала. Но в том-то, как говорится, и фокус, что их образность, ясность мысли, а порой и острота невыдуманных ситуаций вызывают большой общественный интерес. Перед объективом ученого в данном случае — наука как она есть, а не тот ее суррогат, что иной раз мы видим на экране. Вот отчего фильмы эти заставляют думать, волнуют, короче говоря — вот отчего они фильмы.

...Разумеется, рамки того большого явления в культурной жизни нашей страны, каким стало киносамодеятельное творчество, значительно шире тех нескольких довольно беглых штрихов, что я начертил. Думается, само движение требует и более глубокого изучения и значительно более масштабных трудов, и в этом смысле здесь благодатное поле деятельности для кинокритиков, для искус-

ствоведов, чьи оценка и совет в равной степени нужны и самим любителям и тем, кто руководит их работой. И жаль, что профессиональная критика пока еще не занимается сколько-нибудь серьезно разбором кинолюбительских фильмов, да и наша широкая пресса не уделяет им внимания.

Впрочем, эта тема у нас еще впереди. Сейчас же, пожалуй, пора уже от разговора о кинолюбительстве перейти к разговору о кинолюбительских картинах — без этого я рискую показаться читателям схоластом.

Итак, фильмы. Сколько видел я их за долгие годы работы с кинолюбителями... Никогда не считал, да и сосчитать, наверное, невозможно, но думаю, несколько тысяч просмотрел. Одни из них стираются в памяти так же быстро, как мелькают кадры на экране, другие вызывают чувство сожаления, а порой и протеста, зато третьи... Третьи входят в твое сердце и живут в нем долго, как всегда бывает при встречах с настоящим искусством.

Мы кажется, условились говорить о сегодняшнем дне самодеятельного кинотворчества. И потому я вынужден оставить на полке воспоминаний лучшие фильмы прошлых лет, но лишь для того, чтобы повести разговор о лауреатах, об открытиях, о самых ярких событиях фестивалей фильмов кинолюбителей.

Таких фестивалей за прошедший год было несколько.

В конце июня прошлого года в Чехословакии проходил первый в истории мирового кинолюбительства фестиваль фильмов, созданных в социалистических странах. Болгария, Венгрия, ГДР, Польша, Румыния, Советский Союз, Югославия и Чехословакия представили свои полуторачасовые программы. Этот фестиваль показал, как разнообразны и творчески интересны, выразительны фильмы кинолюбителей социалистических стран. Огромную роль в познании друг друга, в объединении творческих интересов киносамодеятельного искусства разных стран играют такие фестивали. Должен заметить, что чехословацкие товарищи превосходно организовали смотр любительских фильмов, так что была полная возможность не только смотреть их, но и провести широкую дискуссию.

Можно без ложной скромности сказать, что советская коллекция фильмов была наиболее интересна. Большое впечатление произвели такие картины, как «Зерна» (я пишу о ней ниже), уникальный фильм «Пять тысяч тонн над головой». Уникальным я называю этот фильм потому, что в нем зафиксированы воистину чрезвычайные события. Пять тысяч тонн треснувшей скалы нависли над Нурекской ГЭС. А потом скалу закрепили навечно стальными тросами альпинисты, направленные туда ЦК комсомола. Создана картина Московским клубом кинолюбителей (автор Э. Бурков).

Недавно в Перми состоялся шестой фестиваль общества по охране памятников старины, на котором было продемонстрировано около ста картин. Он показал, какую интересную, многообразную, охватывающую все жанры работу осуществляют любители.

Бесспорно, значительным событием культурной жизни страны стал проходивший в ноябре прошлого года в Москве первый фестиваль народного кинотворчества, посвященный сельскохозяйственной теме. 180 работ — те, которые были отобраны республиканскими и областными жюри для просмотра в Москве на третьем туре, — в большинстве своем интересны. Они были разного качества, но вне всякого сомнения доказывали, что своеобразие и яркость выражения мысли свойственны кинолюбителям села в той же мере, как и кинолюбителям, объединяемым городскими клубами.

Среди сотен фильмов, просмотренных жюри фестивалей, вряд ли найдешь два схожих. Различны темы, жанры, техника съемок, различны творческие приемы, наконец, уровень мастерства. Но при всем том можно все-таки выделить несколько главных тематических разделов, к которым кинолюбители обращаются наиболее часто. Этой приблизительной тематический классификации я и буду придерживаться, рассказывая о картинах, признанных лучшими на названных мной фестивалях.

Пожалуй, чаще всего на самодеятельном

экране появляется фильм-портрет, киноразсказ о человеке труда. Начну с «Ласточки» — работы коллектива авторов Челябинского областного клуба кинолюбителей: А. Родионова, Е. Онухова и В. Межуткова.

Челябинский клуб... Тем, кто знает историю и современное положение дел в нашей киносамодеятельности, известно, что этот клуб, которым руководит Борис Иванович Цыбин, примечателен тем, что почти на всех смотрах и фестивалях челябинские любители получали награды.

Радует и фильм «Ласточка». Он рассказывает о шофере бензовоза. И как рассказывает! Героиня фильма играет сама себя. Сама же она читает и дикторский текст. Казалось бы, такое решение почти обязательно должно привести к срыву: здесь легко впасть в наигрыш, и тогда вместо документальности получится ложь и безвкусица. Но мне кажется, что «Ласточка» избежала всех этих опасностей.

Героиня фильма красива, естественна, ведет себя просто.

«Ласточка» — имя, которым называют ее товарищи. В нем есть и ласка и крылатость. Мне показалось даже, что это типическая черта многих кинопортретов, полных ласки к людям и устремленности в широкие просторы жизни. Я думаю, тем и ценны такого рода портреты, внимательно и заинтересованно разглядывающие человека, а не просто фотографически фиксирующие его.

Есть ли недочеты в фильме? Несправедливо было бы не сказать об этом. Прежде всего, образы товарищей героини только намечены, ни один из них не получил достаточно рельефного решения. Второе — что ни говори, а все же кое-где красивая наша героиня любуется собой. И, наконец, третье: какое показано хозяйство, чем оно занимается — не вполне ясно. Но, право же, такие недостатки если и снижают достоинства фильма, то незначительно. Недаром ему была безоговорочно присуждена первая премия фестиваля на сельскую тему.

Житомирская любительская киностудия «Полесье» создала картину «Сотвори чудо» (авторы Ю. Яковлев, Г. Яковлева). Это разсказ о человеке, который воистину является героем нашего времени.

В центре фильма — врач сельской больницы Я. Пышель, к которому едут люди со всех концов нашей страны, потому что он удивительный хирург-окулист. Доктор Пышель и его братья известны далеко за пределами нашей страны.

Юрий Яковлев — видный деятель нашей киносамодеятельности. Сам врач по профессии, превосходный организатор, он вложил в создание Житомирской студии огромную энергию. Студия регулярно выпускает журнал «Полесье». Ее силами был осуществлен любимый всеми, кто работает в киносамодеятельности, житомирский всесоюзный кинофестиваль «Золотое Полесье». Юрий Яковлев награжден медалью за работу в области киносамодеятельности.

Под стать этой картине и работа инженера из Баку Р. Абдуллаева. Герой его фильма «Чабан Гасан» — тоже человек исключительный. Он не только пасет овец — он размышляет, как сделать так, чтобы они стали тучнее, чтобы прирост и прибыль были больше.

Гасан был студентом, окончил институт, написал труд о своем методе распределения отар по пастбищам. Он пишет кандидатскую диссертацию. Кажется почти невозможным такое совмещение двух взаимно исключающих занятий — научных исследований и чабанской работы с отарами.

Пожалуй, то, что Гасан показан и на пастбище, и за партой, и в аудитории, и в кабинете института, могло бы восприниматься как обычная репортажная или очерковая информация. Но сценарий построен таким образом, что обе профессиональные линии в жизни героя — практика и наука — развиваются постепенно, мы знакомимся с этим человеком во все более интересных подробностях, все ближе рассматривая его. И когда в конце говорится о диссертации Гасана, то это воспринимается как восклицательный знак, стоящий в последней фразе новеллы...

Именно за сценарий и отмечался фильм. Вообще сценарий, план в документальном фильме — одна из важнейших проблем совре-

менной киносамодеятельности. Еще очень много картин снимается, по сути дела, без плана. Иногда спасает положение «постфактум» написанный сценарий, умело организующий случайно отснятый материал.

Автор фильма «Семен Карпович» — о сельском культпросветработнике Семене Карповиче Криволапе — людей этого рода занятий знает хорошо, выбор героя, сделанный им, безошибочен (вот он, профессионализм, о котором я говорил выше!). Создатель картины О. Сошинский заведует отделом культуры в Тальновском райисполкоме Черкасской области, и мне очень нравится, что человек, занимающий такую хлопотную должность, свободное время тоже отдает развитию кинолюбительства.

Рядом с образом Семена Карповича возникает на экране образ сельского библиотекаря. Фильм московской любительской киностудии Дома культуры им В. Николаевой-Терешковой (авторы И. Лыгина, Т. Рудакова, В. Доколенко, В. Абрамов) так прямо и назван — «Сельский библиотекарь». Это фильм о прекрасной женщине, отдавшей всю жизнь работе с книгами и с читателями. Тональность картины предельно точна. Впечатление такое, что авторы решили скромную, тихую свою героиню показать в скромных и тихих кадрах.

Мы ничего не узнаем ни о делах ее, ни о ее размышлениях вне стен библиотеки — будто вся жизнь ее протекает только в этих стенах, только между стеллажами. А образ замечательного сельского деятеля культуры создается.

Конечно же, в фильмах-портретах — наиболее, пожалуй, трудном тематическом разделе — не все еще удается. Кое-что получается излишне схематично, часты штампы, изложение бывает слишком утомительным и стереотипным. Порой несколько многословен текст, и это говорит о том, что некоторые авторы еще не овладели кинематографическим языком.

Но давайте подумаем о колоссальном воспитательном значении фильмов-биографий, об их пропагандистском эффекте, о том, как они раскрывают силу положительного примера! Лучшие фильмы о рабочем человеке успешно пропагандируют, а значит и утверждают советский образ жизни, духовную красоту наших людей, и в том-то состоит их роль.

Разве не подтверждает мою мысль такая, например, картина, как «Рабочий человек» (Челябинская народная студия). Очень кратко рассказывает она о трудовом подвиге Ивана Панфиловского. Замечательный сталевар снят кинолюбителями в ту минуту, когда он передает воспитанного им помощника в другую бригаду, заметим себе, в ту, что соревнуется с его бригадой.

Мы узнаем, что этот простой человек — депутат Верховного Совета. Скромный и порой даже застенчивый, он — друг пионеров, школьников, он еще молод, улыбчив, мечтателен, но видны в его характере и черты вожака, руководителя.

Кадры пылающих печей, жаркого, напряженного и непрерывного труда — нет, это не только, так сказать, экзотика горячей профессии сталевара, это кадры, показывающие, как закаляются люди, как крепнет их дружба.

Таким кадрам нельзя не поверить.

... Нет, конечно же, я не смогу даже назвать все лучшие картины о людях труда, о прекрасном советском человеке, тем более что о нем рассказывают не только фильмы-портреты. Образ человека труда — а если быть точным, то следует сказать — человека в труде — возникает ярко и убедительно и там, где авторы ставят себе иную задачу, выходят за рамки одной судьбы.

В нашей стране человек не бывает, не может быть одиночкой, он всегда с людьми и для людей (разумеется, я имею в виду социальные, общественные проявления личности, а не интимную, внутреннюю сторону бытия). Эта черта советского образа жизни называется коллективизмом. И потому вслед за фильмами, в центре которых один герой, один рабочий человек, я ставлю в своем обзоре картины, повествующие о жизни рабочих коллективов, о радости совместного труда.

Три с половиной минуты длится фильм

«Хлеб». Он короток, но чрезвычайно емок. Ряд параллельно смонтированных кусков создает подлинный гимн хлебу. Пока женщина с добрым и светлым лицом замешивает тесто и выпекает хлеб, проходят кадры труда на поле, чудесные лукавые физиономии детей, с аппетитом откусывающих куски мягкого, пахучего — да-да, пахучего, и это чувствуется на экране — хлеба... Авторам фильма — а сделали его члены кинокружка Шабалинского районного Дома культуры Кировской области В. Пленкин, Л. Плотников, Ю. Зырин, В. Бурков и И. Мартьянов — удалось создать запоминающийся образ и наших людей, и нашей жизни, и коллективного труда во имя человека.

Те же достоинства присущи и фильму группы кинолюбителей из села Новая Заря Читинской области, которую возглавил председатель сельсовета Д. Халзаев. «Самсаал» («Грани») — это сборник коротких сюжетов, посвященных колхозу и колхозникам — скотоводам, оленеводам.

Особенно радует то, как авторы фильма видят, вглядываются в своих героев, как они умеют показать своих односельчан. Да ведь и сами авторы картины — очень интересные люди, а в особенности председатель сельсовета Дондок Халзаевич Халзаев. Он по-настоящему влюблен в кино, аппарат — его неразлучный друг. Рядом с двумя комнатами своего жилья он получил еще две комнаты под студию. Он вместе с товарищами изучает кинематограф — и технику его и творческие проблемы. Фотографический уровень сюжетов Халзаева высок, монтаж интересен. Одним словом, это тот самый сельский кинолюбитель, который несет большую культуру кинематографа в село и который понимает, что кино, конечно же, поможет в строительстве новой жизни крестьянина.

Для современных фильмов характерна интонация оптимизма, в очень многих из них явственно звучит радость жизни. Показателен в этом смысле фильм А. Лива «Проводы русской зимы». Сейчас кинолюбители довольно часто снимают такие праздничные сюжеты — и проводы зимы, и богатырей на конях, и Снегурочку... Но в этой картине праздник русской зимы снят особенным образом. Здесь весь эпический склад карнавала органически связан с прославлением людей современных.

Столь же яркую и звонкую, красочную, залитую северным солнцем картину «Праздник оленеводов» снял в Якутии коллектив любительской студии «Ялфильм», в поселке Батагай.

Но, конечно, оптимизм нашей жизни — это не только щедрость и удаль праздника, затеянного после доброго дела. Оптимизм плодотворного труда — вот что по праву стало главным в таком, например, фильме, как «Разбуженные плавни», снятого бригадиром полевой бригады Г. Грицко (Темрюкский район Краснодарского края). Картина эта рассказывает не только о тех полях, на которых сейчас колосятся урожаи, а и о том, какими усилиями, с какой творческой энергией отвоевывали бросовые земли люди Краснодарского края.

Вообще тема победы человека над природой, создания и овладения новой техникой, научного эксперимента чрезвычайно привлекает зрителей. Любительская лента «От эксперимента к практике» (Г. Курашев, Ю. Дубинин, Астраханский областной дом народного творчества) увлекательно повествует о создании новой — «астраханской» — породы овец.

В фильме умело и ярко раскрыт секрет творчества селекционеров. И совершенно явственно доходит, на первый взгляд, тяжеловесное, но очень точное название фильма — именно от эксперимента к практике, к практике замечательной, к результатам превосходным. Причем, мне кажется, победителями можно считать и ученых и кинолюбителей.

«Бесконечная борозда». Так назван фильм любительской киностудии «Мегеяс» Кедайняйского районного Дома культуры (авторы — В. Лаумакис, А. Райла, С. Побединскас). Бесконечная борозда — это та борозда, которую из года в год, из века в век прокладывает крестьянин на своих трудом согретых полях. В картине очень доходчиво рассказано о всех процессах полеводства — от пахоты до убор-

ки. Ритм картины — ритм бодрого, плодотворного труда. Несмотря на то, что кадры посвящены в основном технике и результатам работы с техникой, это картина и о людях — ловких, смекалистых, умело управляющих техникой, находящих пути к ее лучшему использованию.

Хотелось бы подчеркнуть, что проблему показа техники кинолюбители решают по-разному. И научно строго, и репортажно, и с желанием найти даже в сухой вроде бы теме художественный прием. Пожалуй, наиболее любопытным в этом смысле является фильм, сделанный К. Клооренном из Таллинского клуба, — «Укрепление каналов Эстонии». В нем убедительно раскрыта тема. Показаны новые машины, специально созданные для укрепления крутых склонов каналов, показана их работа. Об этом фильме хочется сказать, что он сделал для нас понятной красоту новой техники, ее эстетику. Машина так умна, что ее можно назвать только прекрасной. Когда с высоты опускаются вниз ножи, стригущие траву на склонах,— это кажется фантастическим. И в то же время это жизнь.

...Как становятся кинолюбителями? Думаю, нередко причина тому — любовь к родному краю, восхищение его красотой, желание и другим показать: вот отчего гордимся мы землей нашей. Так появляются фильмы, овеянные поэтической, романтической дымкой, пронизанные патриотическим чувством. Приведу как пример картину ужгородских любителей М. Марковича и З. Малоша «Гей, на высокой полонине».

«Тени забытых предков» и «Белая птица с черной отметиной» уже давно влюбили советского зрителя в удивительный край Закарпатья.

В любительском фильме, посвященном будням скотоводов, чабанов, пасущих отары овец, работе сыроделов, ветеринаров, в таком фильме удивительно встретить всю палитру фольклорно-народной гуцульской кинематографии. Конечно, большое кино влияет на малое кино. И часто это влияние оборачивается беспомощным подражанием, неумелым следованием за игровыми фильмами. Но в картине, о которой я пишу, воздействие большого кино проявилось весьма плодотворно. Здесь запоминающиеся кадры — добротная операторская работа, хорошо решено музыкальное сопровождение. И несмотря на несколько напыщенный, местами выспренный дикторский текст, картина заставляет каждого зрителя — я убежден, что каждого,— потянуться сердцем к просторам Закарпатья, даже на самые вершины гор, в туманные облака. Она вызывает глубокое уважение к труду и жизни гуцульских крестьян.

Чрезвычайно интересную картину, сделанную как бы на параллельном смысловом монтаже исторической и современной темы, показывает любительская киностудия «Эстонсланец» из Кохтла-Ярве. Название ее символично — «Земля Мяэтагусе».

Умерший в сибирской ссылке друг Пушкина русский поэт декабрист Кюхельбекер до последней минуты своей жизни бережно хранил горсть земли Мяэтагусе, откуда он был родом. Для него эта земля была священна. Память об этом замечательном человеке священна для наших современников, колхозников Мяэтагусе. Умелый монтаж, хорошая режиссура делают фильм журналиста С. Вальтера и инженеров К. Ааво и Я. Германа убедительным и эмоциональным.

Современный Мяэтагусе — преуспевающий край, край изобилия и высокой культуры. Его люди уверены в будущем своем и в будущем своих детей.

Высокая оценка, данная мною картине, не должна быть принята за безоговорочное признание всего, что в ней есть. Я имею в виду и неровность фотографии и не всегда умелые композиционные решения.

Вообще я должен заметить, что уровень, достигнутый киносамодеятельностью сегодняшнего дня, требует постоянной и неотступной работы каждого автора по усовершенствованию мастерства. То, что она является второй профессией или увлечением, вовсе не дает права человеку с кинокамерой на приблизительность, на любительское несовершенство. Любительщина такого рода — враг киносамодеятельности, враг полноцен-

ного народного творчества в кино.

Вот перечитал я написанное выше и вижу, что мое активное неприятие любительщины как бы присоединилось к оценке фильма «Земля Мяэтагусе». Нет, как раз создавшей его студии присуще стремление постоянно повышать мастерство и художественные достоинства своих картин. Но так ведь бывает не везде, а между тем в необходимости повседневно заботиться о росте художественного уровня заключена одна из серьезнейших проблем современного кинолюбительства.

Впрочем, здесь я тоже забежал несколько вперед. Пока же скажу лишь, что, думая об этой проблеме, я остаюсь оптимистом — она может быть решена и довольно успешно решается во многих киносамодеятельных объединениях и клубах.

В этой связи нельзя не сказать о фильме латвийских колхозных кинолюбителей Э. Микалса и Я. Тейбе «Еще один». Это размышления пожилого человека о жизни, о времени, о людях.

«Еще один» — это еще один прожитый год. Они, эти годы, складываются один к одному, и год от года меняется жизнь. Казалось бы, обычными, будничными делами заполнены дни — а сколько радости в них, сколько большого человеческого счастья.

Время идет, никому не дано убежать от него. Старость есть старость. Но согретая улыбкой ребенка, счастьем труда, верой в будущее, она отступает. Как бы ни был грустен вечер, в нем всегда залог завтрашней зари.

Пока еще немногие картины решаются в жанре размышлений. А это плодотворный жанр, хотя и самый, пожалуй, трудный— ведь здесь не обойдешься репортажным приемом, не отыграешься за счет хорошей фотографии или интересности самого объекта съемки. Один известный публицист говорил, что если раньше он сбивался с ног в поисках факта, то теперь фактов нашей жизни, достойных широкого освещения, много. Теперь он готов ехать на край света за мыслью. Только мысль дает факту публицистическое звучание.

Как не вспомнить об этом, когда смотришь фильм «Зерна» (В. Блинструбас и Ю. Казлаускас, совхоз «Батнява» Литовской ССР). Это в некоторых отношениях своеобразнейший фильм среди всех виденных мною на многих фестивалях. Его снимали люди большого художественного вкуса, настоящие мастера киносамодеятельного творчества. В десятиминутной картине с драматической остротой рассказано о судьбе литовского крестьянина, пришедшего к свободной жизни от подъяремного, каторжного труда.

Для киносамодеятельности в наше время не существует, в сущности, запретных тем или жанровых решений — кинолюбители дерзают, смело вторгаясь в любую область и жизни и искусства. Конечно, такая смелость порой граничит и с самонадеянностью, а естественный для любителя не слишком высокий уровень мастерства не позволяет каждый раз взять верный прицел и попасть, что называется, «в яблочко». Однако настоящие удачи мы видим в самых различных сферах приложения сил кинолюбителей. Я называл выше примеры тому в области очерковой, хочу дополнить сказанное и аргументами из области такого любопытного и довольно сложного жанра, как мультипликация.

В Кишиневе, во Дворце пионеров, работает «пионермультфильмстудия» под названием «Флоричика», которой руководит Виктория Барбэ. В студии работают ребята в возрасте от 10 до 15 лет. Созданный ими фильм — собственно, это не один, а три сюжета: «Тракторище», «Примэварэ» («Весна») и «У родного крыльца» — не может не вызвать радостной улыбки.

Сколько вкуса, сколько изобретательности и фантазии проявили дети в своих маленьких мультипликациях о смешном крохотном тракторчике, о птицах и цветах, о ласковом солнце!

Итак, как видите, все жанры большого кинематографа — от хроники, научно-популярных картин до художественных, экспериментальных, мультипликационных фильмов — входят в арсенал самодеятельного кино.

... Мне кажется, что к этому месту статьи у читателя уже должен сформироваться

примерно такой вопрос:

— Многие фильмы кинолюбителей представляют незаурядный интерес для широкого проката, могут быть показаны если и не всей стране, то зрителям хотя бы своей республики, края, области. Короче, об этих фильмах можно, вероятно, с полной серьезностью говорить, как о действенном пропагандистском, идеологическом средстве. А раз так, то что необходимо для дальнейшего развития киносамодеятельного творчества, для использования того, что уже сделано любителями?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо рассмотреть три проблемы: руководства кинолюбительским движением, его технической оснащенности и проката.

Начну по порядку.

В 1957 году в Союзе кинематографистов была создана секция по работе с кинолюбителями. Тогда же Министерство культуры СССР взяло самодеятельность в свое ведение и организовало первый всесоюзный смотр фильмов.

Теперь ведущим организатором киносамодеятельности можно считать ВЦСПС. Только в системе культурно-просветительных учреждений профсоюзов сегодня насчитывается более четырех тысяч киноколлективов и любительских студий. Но кроме того, много студий и коллективов действует в армии, вузах, профтехучилищах, во Дворцах и Домах пионеров, школах, в деревнях и поселках, колхозах и совхозах. Я уже не говорю о творческих союзах, театрах... А сколько у нас любителей-одиночек?

Организационное, политическое и художественное руководство таким многочисленным отрядом — дело непростое, но исключительно важное. Бесспорно, здесь призваны сказать свое слово творческие союзы — я имею в виду писателей, композиторов, деятелей театра, да и более широкое участие нашего Союза кинематографистов. Огромную роль должны сыграть органы печати как общеполитические, так и специальные, искусствоведческие. Рецензии на любительские фильмы, обзор итогов фестивалей, пусть не частые, но все-таки более или менее регулярные, сыграли бы роль компаса, камертона для тех, кто держит в руках любительскую камеру.

Думается, что совершенно неоценимую помощь в развитии и точной ориентировке всего движения могли бы оказать местные партийные организации. Ведь очень многие фильмы с полным правом могут быть названы и пропагандистскими, поскольку убедительно и ярко рассказывают о наших достижениях, о передовиках производства, героях труда, о буднях и праздниках нашей советской жизни. А это значит, что они являются одним из средств воспитания людей, пропаганды коммунистических идеалов.

Но при всем том, на мой взгляд, необходимо создать и специальную организацию, которая сумеет повседневно наблюдать за развитием кинолюбительства, привлекать на помощь ему различные общественные силы. Очевидно, такая организация должна существовать под эгидой ВЦСПС.

Разумеется, я высказываю сейчас это предложение в самой общей форме, его хотелось бы обсудить, как говорится, с пристрастием и с участием всех заинтересованных учреждений.

Значительно более четкая организация и система требуется сегодня при устройстве фестивалей и смотров — без этого самодеятельное кино не может существовать и развиваться мало-мальски нормально. Совершенно ясно, что большое количество «разнокалиберных» и разнотемных фестивалей не нужно. По-моему, надо сделать традиционным всесоюзный смотр-фестиваль любительских картин и отдельно сельскохозяйственных и проводить их раз в два года.

Теперь скажу о тематике. С каждым годом все больше распространяются портативные киноаппараты на восьмимиллиметровой пленке. Все быстрее отступает 35-миллиметровый громоздкий фильм, который прежде был характерен для нашего кинолюбительского движения. В ближайшее время следует ожидать прихода кассетного кино, и тогда новые тысячи людей возьмут в руки киноаппараты.

Но вот беда — плохо обстоит дело с пока-

зом и тиражированием фильмов. Если промышленность решила в какой-то степени проблему 8-и 16-миллиметровой съемочной аппаратуры, то продемонстрировать картину или размножить ее — задача чрезвычайно сложная. У нас нет мощной аппаратуры (кстати, давно существующей во многих странах), которая дала бы то же качество демонстрации 8-миллиметрового фильма, что и снятого на 35-миллиметровую пленку.

Пора уже нам иметь буквально во всех кинотеатрах 16-миллиметровые, а на селе и 8-миллиметровые аппараты для показа малоформатных картин. Особенно это важно для клубов. Ведь доходим до нелепости: с одной стороны, на смотры и фестивали постепенно перестают принимать фильмы на широкой пленке, а с другой — для показа в любой аудитории требуют картины именно такие, на 35 миллиметрах, поскольку в другом формате не покажешь.

Последняя из названных мною проблем — прокат — тоже далеко неоднозначна. В сущности, это не столько прокат в обычном понимании, сколько использование богатейшего материала, который содержится в тысячах любительских фильмов.

Лучшие картины, необходимые для работы с кинолюбителями, следует тиражировать по 20—35 копий. А некоторые из них должны быть включены в прокатные программы или самостоятельно, или в виде сборников. Замечу, что два таких сборника уже вышли в свет. Однако работа в этом направлении ведется, деликатно выражаясь, не слишком быстрым темпом.

На мой взгляд, огромное значение имеет создание регулярно выходящих сборников и киножурналов о своем крае, городе, заводе. Такие журналы выпускает, как я уже говорил, народная киностудия в Житомире, их делают в Ярославской, Челябинской и ряде других студий, во многих республиках и городах. Очень часто подобные работы оперативны, и это поистине неоценимо. Например, в Ульяновской области члены клуба кинолюбителей выезжали на поля, в самую страду, снимали работу лучших бригад и в т о т ж е д е н ь показывали сельским труженикам свои фильмы, в которых рассказывалось о достижениях и остро критиковались недочеты. Можем ли мы привести аналогичные факты из сферы деятельности многих студий документальных фильмов? Конечно же, нет. К сожалению...

Думаю, что нигде любительские фильмы не имеют такой широкой перспективы, такого реального экранного будущего, как в телевидении. Именно телевидение обязано все больше популяризировать лучшие картины, созданные в самодеятельном кино. Причем речь должна идти не только о тематике, «подходящей» для редакции народного творчества. Ведь уже сегодня кинолюбительские фильмы проникают и в «Клуб кинопутешествий» (как не поблагодарить за это В. Шнейдерова!), и в информационные сборники, и в передачи о жизни села, о рабочем классе. Но беда в том, что больно уж мало места отводит голубой экран таким фильмам.

... Что же сказать в заключение?

Может быть, я был в этой статье излишне категоричен или чересчур полемичен, а то и несдержан в выражении своих чувств. Но вникните в огромный, сложный и радостный мир кинолюбительства, поговорите с энтузиастами этого вида человеческих увлечений, посмотрите те по-настоящему волнующие и талантливые фильмы, что каждый год появляются в самых разных уголках нашей страны,— и вы поймете, что нельзя быть равнодушным, когда размышляешь, а тем более пишешь о таком я в л е н и и наших дней, как кинокамера в руках советского человека.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Новая встреча с «Встречным»

М. Блейман

«Фильм, сделанный на высоком уровне режиссерского, операторского и актерского мастерства, убеждает, волнует, запоминается, не только показывает борьбу за встречный, но и мобилизует на борьбу за него».

(«ПРАВДА», 27 ноября 1932 года)

«Создание картины в такие короткие сроки (два с половиной месяца, не считая подготовительного периода) — наилучшее доказательство того, что кинематография может не отставать от всей производственной жизни страны».

(«КИНО», 18 октября 1932 года)

«Нужно поздравить нашу советскую кинематографию: впервые тема о живых людях — строителях социализма — ставится в кино так политически широко, психологически углубленно, так художественно ярко и талантливо... «Встречный» — это большая победа советского киноискусства, свидетельство его идейно-художественного роста. Значение этого фильма в том, что он намечает новый исторический этап в жизни нашего кино. После «Встречного» уже невозможен возврат к старым образцам производственного фильма, к схематически прямолинейным киноагиткам на тему о заводе... Только ханжи изображают рабочих монахами и аскетами, не понимая того, что лишь у нас возможно полноценное счастье отдельной личности, что лишь социалистическая система не душит эту личность и дает ей возможность полного и всестороннего расцвета».

(«ВЕЧЕРНЯЯ МОСКВА», 9 ноября 1932 года)

Казалось бы, судьба этого фильма сложилась благополучно. Более того — она была блестящей.

«Встречный» единодушно превознесли в печати.

Зрители охотно смотрели картину и, выходя из залов кинотеатров, напевали написанную для нее озорную песенку Д. Шостаковича. Кстати, ее поют и до сих пор.

Но прежде чем говорить о фильме, нужно сказать об обстоятельствах его возникновения, и творческих и организационных. Они так же интересны, как и сама картина.

Кинематографисты с нетерпением ожидали появления «Встречного». Об еще не поставленном фильме создавали легенды. Их появлению способствовало почти декларативное заявление авторов фильма, что они создают первый

«Встречный». Катя — Т. Гурецкая, Бабченко — В. Гардин, Лазарев, инженер — Н. Козловский

большой «говорящий фильм» — такова была терминология эпохи. Ведь «Встречный» был поставлен на рубеже иссякания немого и появления звукового кино.

Правда, «Встречному» предшествовали такие фильмы, как «Путевка в жизнь», «Одна», «Златые горы». Но ни одна из этих картин не решала проблемы звукового кино. «Путевка в жизнь» использовала звуковую технику в театральной традиции, а в двух других фильмах звук был использован как монтажный элемент, не более.

От режиссеров, ставивших «Встречный», ожидали творческого откровения, утверждения нового стиля в звуковой кинематографии.

Привлекало не только ожидание эстетических новаций. Были интересны и сами принципы производства «Встречного». Дело было не только в «ударных» темпах съемки, не только в том, что большой и постановочно сложный фильм был создан в предельно короткие сроки. Своеобразие работы над «Встречным» заключалось еще и в том, что сложные технические вопросы решались без предварительной, экспериментальной проверки. Так, к примеру, синхронизация звука и изображения, казавшаяся в ту пору технически почти невозможной, была осуществлена «на ходу».

Все это так.

Но вот прошло всего несколько лет, и о «Встречном» перестали упоминать. Ему отдавали должное в обзорных статьях, но в общем движении советской кинематографии фильм этот многим казался стоящим как бы особняком. С судьбой «Встречного» связана какая-то загадка, тайна, а если избежать терминов детективного жанра, недоразумение. И в этом нужно наконец разобраться.

Это вовсе не значит, что сейчас, когда «Встречный» мог бы отметить свой сорокалетний юбилей, я хочу «реабилитировать» эту, кстати, никем не опороченную картину или пропеть в ее честь дифирамб — петь дифирамб не дело критики. Просто я хочу понять, чем определена ее судьба и, главное, напомнить о том, что она стала во многих отношениях поучительным примером подхода к большой политической теме.

●

Географы изучают не только горные пики, но уделяют внимание равнинам и даже пустыням. Без учета разнообразия уровней ландшафт будет однообразным и неполным. Так и в искусстве. Пусть и есть известная закономерность в том, что его уровень определяют по самым совершенным произведениям, все равно, картину развития искусства эпохи можно оценить и понять, только если учитывать, что она состоит как из горных пиков-шедевров, так и из «зоны пустыни». Сводить историю искусства к истории шедевров было бы незакономерно.

Горные пики кинематографии двадцатых годов описаны и восхищенно и подробно. Да, была эпоха великого взлета искусства, связанная прежде всего с именами С. М. Эйзенштейна и В. И. Пудовкина. Эйзенштейн в «Потемкине» создал новый патетический стиль и, исходя из некоторых его элементов, казавшихся в «Потемкине» частностями, создал совершенно новую поэтику в «Октябре». Фильм оказался несовершенным, но именно в нем были найдены некоторые принципы нового кинематографического языка. «Конец Санкт-Петербурга» В. И. Пудовкина также был откровением. В нем было найдено новое отношение к герою, который из жертвы истории становился ее творцом. Это породило и своеобразную композицию фильма, настолько влиятельную, что принципы ее легли в основу целого ряда замечательных картин эпохи. Впрочем, обо всем этом много писали и много восхищались, в том числе и я.

Но сейчас важно другое. Нужно установить, как преобразовались открытия Эйзенштейна и Пудовкина, к какому результату они привели.

Новый стиль прокламировал верность действительности, опору на реальность. Он отвергал не только ненавистный в ту пору «мелодраматизм», но и вообще всякую произвольную художественную выдумку. Теория «интеллектуального» кино, вызревшая из практики «Октября», утверждала языковую природу кинематографа и отрицала его ограниченную «художественность». Из «только ис-

На съемках фильма. Фридрих Эрмлер (в центре), актеры В. Гардин и М. Блюменталь-Тамарина

кусства» кинематограф должен был стать универсальной зрительной речью. Изменялась задача кинематографа. Я пишу здесь об этом лапидарно кратко потому, что об этом уже многое сказано и в нашей истории и в нашей теории.

Но история лукава. Независимо от теоретических выкладок и деклараций «интеллектуальное» кино постепенно начало преображаться всего только в патетический, ораторский кинематограф. Попытка создать зрительно-монтажное мышление оказалась всего лишь монтажным способом создания художественного образа.

Так произошло прежде всего в «Старом и новом» самого Эйзенштейна. Методы «интеллектуализма» стали способом решения чисто художественных задач и в таких фильмах, как «Новый Вавилон» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Обломок империи» Ф. Эрмлера.

В этих картинах взаимодействовали и соперничали разнообразные элементы стиля, причем — и это нужно подчеркнуть — элементы поэтической абстракции начали превалировать над элементами реальной изобразительности. Так, в «Новом Вавилоне» персонажи превратились в абстрактно-поэтические или сатирические социальные маски. Так в «Обломке империи» попытка анализа психологии персонажа преобразилась в логическую абстракцию.

Именно успех этих фильмов показал, что «интеллектуальное кино» как новая универсальная речь невозможно, хотя как искусство оно не только состоялось, но и породило новую поэтику.

И тут сказалась слабость, неполнота этой поэтики, несостоятельность ее претензий на универсальность. Начав с утверждений о необходимости следовать реальности, новый стиль от реальности оторвался. Кинематография становилась абстрактно-иероглифичной, но не как понятийное мышление, а как искусство.

Авторы «Нового Вавилона», «Обломка империи» не были слепыми учениками. Автор же «Конца Санкт-Петербурга» на равных основаниях с Эйзенштейном разрабатывал одну из сторон нового стиля.

Не так было с подражателями.

Подражательность в искусстве возникает тогда, когда используют не процесс художественного постижения мира, а копируют его результат. Искусство «интеллектуального ки-

но» визуально воплощало процесс рождения политической формулы. Эпигоны исходили из результата.

Если в «Октябре» из столкновения кадров возникала величественная метафора власти, то в фильмах эпигонов, скажем, сцена бегов или скачек должна была воплощать лозунг «догнать и перегнать». Внешне их фильмы походили на картины творцов стиля. Они вульгаризировали новаторские находки, грубо копируя их. Пусть эти фильмы не имели ничего общего с подлинно творческой агитацией и пропагандой, но их ставили, они занимали экраны, пусть их поэтика и была ущербна, ее утверждали. Это и была та «зона пустыни», которая возникла рядом с «горными пиками» нового стиля, как подражание и искажение.

Создатели «интеллектуального стиля» всячески открещивались от мелкотравчатого и подражательного «агитпропфильма». Но это не значит, что не они его породили. Ребенок был незаконнорожденным, но он был.

Развитие немой кинематографии приближалось к кризису, когда в нее победно ворвалась звуковая техника.

Существует схоластический вопрос: что возникло раньше — курица или яйцо? Мне неважно, новая ли техника породила переворот в кинематографии или же потребность в этом перевороте породила новую технику. Как бы то ни было, звуковое кино оказалось не только технической новинкой, не только средством обновления арсенала выразительных средств кинематографии, но прежде всего новым важным мировоззренческим этапом в искусстве, породившим новую эстетику, новый стиль ее воплощения.

Я пишу об этом не для того, чтобы возобновить в памяти читателя хорошо известные ему явления. Мне нужно охарактеризовать почву, на которой вырос «Встречный». В искусстве ничто не возникает на голом месте, все рождается из многообразия влияний, взаимодействий, отталкиваний, противоречий.

Так и в фильме «Встречный» скрестились новые запросы и старые традиции, разочарования и пристрастия. Они-то и породили своеобразие этого фильма.

Тут нужно напомнить, что кризис в искусстве никогда не бывает безличным. Это кризисное состояние не только стиля, но и создававших этот стиль мастеров.

И для С. Юткевича и для Ф. Эрмлера момент был трудным. «Златые горы» С. Юткевича пользовались успехом, но их автору было ясно, что дальнейшее продвижение по этому пути будет бесплодным. Картина бесспорно ему удалась, но как завершение этапа, а не как открытие перспективы. Поэтика «интеллектуализма» в этом фильме уже исчерпывала себя.

«Обломок империи» был лучшей немой картиной Ф. Эрмлера. Но стиль ее был противоречив. Режиссер пытался поставить психологический фильм методами антипсихологического искусства. Картина была отличной, но в ней явственно наметился стилистический разрыв, который было необходимо преодолеть. Нужно было выбирать какой-то новый, еще никем не проторенный путь.

●

Именно в этот кризисный для обоих момент Ф. Эрмлер и С. Юткевич получили ответственное государственное и партийное поручение — поставить фильм к пятнадцатилетию Октябрьской революции. Это был третий подобный случай в практике нашей кинематографии. Напомню, что «Потемкин» был сделан по заказу Комиссии по празднованию двадцатилетней годовщины революции 1905 года, а «Октябрь» и «Конец Санкт-Петербурга» вышли на экран в дни десятилетия Октябрьской революции. Теперь аналогичный государственный и партийный заказ получили Ф. Эрмлер и С. Юткевич. Уже сам масштаб задачи как бы уравнивал этих режиссеров с создателями фильмов, к тому времени ставших классическими. Нужно подчеркнуть, что подобное задание требовало не только максимально тщательного осуществления, но и творческого пересмотра установившихся традиций, нужны были новые творческие стимулы, дерзкие решения.

Авторам будущей юбилейной картины предстояло сосредоточить внимание на таких элементах кинематографа, на которые они до

сих пор не то что не обращали внимания, но как бы пропускали в своем творческом движении. Новую действительность нужно было воплотить в формах народного, общепонятного искусства. А ведь чего греха таить, именно в это время наметился разрыв между зрителем и художником. При всей своей изысканности и совершенстве, кинематография теряла способность говорить со зрителями на каждому понятном языке.

Замысел «Встречного» был понятным и оправданным. Страна осуществляла второй пятилетний план, план индустриализации. Речь шла не только о создании новой, современной техники — техники социализма,— но и о зарождении небывалых социалистических форм труда, о возникновении новой трудовой психологии. Это были годы расцвета социалистического соревнования, ударничества, трудовых рекордов, всего того, что потом вобрало в себя стахановское движение.

Кинематографии предстояло зафиксировать, художественно осмыслить этот процесс — вслед за литературой, которая именно в эти годы обратилась к новым явлениям в жизни страны. Напомню, что тогда были созданы «Большой конвейер» Я. Ильина, «Время, вперед!» В. Катаева, «Гидроцентраль» М. Шагинян и многие другие книги.

Советское искусство понимало рождение новых трудовых отношений прежде всего как процесс формирования нового человека со-

На съемках фильма. Слева направо: оператор Ж. Мартов, монтажер Т. Лихачева (сидит), режиссер С. Юткевич, актер Б. Поставский

циалистической эпохи. Перед художниками встала задача образно воплотить черты его психологии, приметы нового социалистического общежития.

Новая задача потребовала новых средств воплощения, незаурядного мужества, отказа от собственного успеха. Авторы «Встречного» на это пошли и выиграли бой с собственными эстетическими пристрастиями.

То, что это было плодотворно, показывает опыт Довженко. Несколько позже, чем был выпущен «Встречный», этот большой мастер кинематографии поставил «Ивана». Довженко удалось воплотить поистине великолепную пластику днепровского пейзажа и создать поэтический образ Днепростроя. Но противоречие фильма было в том, что его автор использовал уже испытанные методы интеллектуальной кинематографии с ее символическим героем, который был всего только точкой приложения исторических сил, тогда как самый замысел художника требовал, чтобы герой воплощал время в активных поступках.

Так оказалось, что у С. Юткевича и Ф. Эрмлера не было предшественников.

Впрочем, я не буду рассказывать историю замысла «Встречного» — она подробно и точно описана его авторами. Мне нужно только еще раз подчеркнуть, что «заказ», партийное поручение явились стимулом для творческих поисков не только в области тематических проблем, но и проблем стилистических, что «заказной» фильм стал вехой в развитии реалистического стиля советского кинематографа и помог выходу искусства из кризисного состояния.

Авторы фильма меньше всего стремились только «отразить», только «зафиксировать», только «запечатлеть» некоторые явления новой жизни. Прежде всего — и это главное — они захотели их широко и всеобъемлюще понять.

Как известно, движение за «встречный план» возникло на Ленинградском металлическом заводе, одном из передовых предприятий страны. Завод производил самую совершенную, самую сложную технику пятилетки — турбины. Рабочие завода взяли обязательство превысить государственное задание по выпуску продукции, по производительности труда и по другим показателям. Что ж, агитпропфильмы уже касались подобных тем. Но для настоящего художника «встречный план» не был фактом чисто «производственным», он свидетельствовал о том, что в заводском цехе рождался т в о р ч е с к и й коллектив, создающий не только материальные ценности, но и ценности моральные.

Сюжет фильма должен был продемонстрировать, как в процессе борьбы за создание новой совершенной турбины люди, ее создающие, растут, совершенствуются, вступают в новые, доселе небывалые — социалистические отношения. История производства машины неразрывно связывалась с историей роста ее создателей. Таким образом, «встречный план» представлялся авторам фильма не только приметой нового социалистического труда, «встречный» должен был стать в их картине метафорой движения всей страны к социализму.

Нужно сказать, что «государственное задание» не было тематически сформулировано, художникам была предоставлена свобода решения. И их решение было своеобразным «встречным» планом, «встречным» предложением на поставленную перед ними задачу.

Но, разумеется, мало разработать замысел фильма, пусть даже и столь масштабный. Нужно было найти какие-то принципиально новые способы его реализации, чтобы добиться художественного единства, чтобы рассказать не только о рождении совершенной машины, но и о новом рождении создающих эту машину людей.

Казалось бы, подобную задачу уже ставили перед собой художники кино. С. М. Эйзенштейн в простой истории о том, как в деревню привезли молочный сепаратор, сумел выразить масштаб революционных перемен. Конкретный, невымышленный случай был осмыслен в его фильме «Старое и новое» как образ нового времени, образ масштабов исторических. Однако ставить «Встречный» в метафорически-поэтическом стиле было уже невозможно,

хотя многое в замысле к этому стилю тяготело. И дело было не в том, что стиль этот уже пережил высшую точку развития и начал перерождаться в «агитпропфильм». Перед авторами «Встречного» встала на сей раз задача показать рост социалистического сознания людей — задача психологическая.

Нужно было показать рост человека.

Конечно, нельзя сказать, что старый (уже «старый»!) «интеллектуальный» стиль обходил проблему изображения человека. Человек был протагонистом некоторых явлений этого стиля, но воспринимался скорее как символ массы, как герой обозрения, как точка приложения исторических сил, нежели как личность. В этих фильмах не было главного — интереса к его судьбе, к своеобразию его индивидуального развития. Иногда даже психологизм оказывался всего только поводом для метафоризации политических формул (именно так это произошло в фильме одного из авторов «Встречного» — Ф. Эрмлера «Обломок империи»).

Авторы нового юбилейного фильма не могли, таким образом, опереться на чей-либо опыт, даже на свой собственный. Новая задача потребовала новых средств воплощения. И это вынуждало авторов «Встречного» пойти на акцию незаурядного мужества — отказаться от собственного былого успеха. Они на это пошли и выиграли, как оказалось, бой даже с собственными эстетическими пристрастиями.

●

Итак, у Ф. Эрмлера и С. Юткевича не было ни предшественников, ни союзников.

Им нужно было рассказать о крупном историческом событии, создать его образ. История «встречного плана» на Ленинградском металлическом заводе должна была целиком войти в фильм, согласно поэтике «событий», от которой они не могли да и не хотели отрываться. Вместе с тем была поставлена задача создать образы героев—героев нового типа, которые бы стали из объекта истории ее творцами, активными ее участниками.

И все эти компоненты образной системы нужно было привести к единству.

Скажу прямо, создать искомое образное единство авторам «Встречного» полностью не удалось. Фильм оказался противоречивым, стилистически неоднородным. Именно эти черты и дали возможность одним критикам упрекать фильм в архаизме и «измене» стилистике «интеллектуализма» и, одновременно, другим — превозносить его новаторские черты.

Время показало, что архаизм фильма заключался не в том, в чем его тогда увидели, а новаторским было как раз то, что в те годы многие сочли архаизмом.

Нужно, хотя бы выборочно, проанализировать некоторые компоненты фильма, чтобы распознать причины его стилистической противоречивости и, одновременно, сложность подобных «переходных» явлений в искусстве.

Пристрастие к «вещной», «индустриальной» эстетике было во «Встречном» естественным и закономерным. И суть не только в приверженности эйзенштейновской традиции. Здесь она преобразилась в замысел. Завод во «Встречном» — не декорация, а активная материальная среда, «действующее лицо». Именно это и потребовало создания атмосферы вещности, ее эстетической стройности и целесообразности. Как здесь не вспомнить, что вот также, с пониманием новой их эстетической ценности были сняты машины и орудия в «Потемкине», индустриальные пейзажи в фильмах Вертова.

Характерно, что когда стремление авторов «Встречного» снять заводские сцены в реальной обстановке оказалось невыполнимым (этому помешали технические условия, в частности, недостаточность освещения и заводские шумы), в ателье «Ленфильма» был построен заводской цех со станками, которые работали, как настоящие, со всеми «всамделишными» деталями. Станки даже были поставлены так, как стояли в цехе, хотя для съемки их было бы удобнее поставить иначе.

В этом сказалось вовсе не отсутствие изобретательности художника фильма Б. Дубровского-Эшке, которого, кстати, потом упрекали в том, что он не сумел создать образ завода. Это было несправедливо — художник выполнял эстетическое требование. Он стре-

мился к подлинности фактуры, которая была не натурализмом, а признаком стиля.

Авторы «Встречного» не хотели оторваться от вещной эстетики, и там, где не удалось снять подлинную материальную среду, скопировали ее и скопировали точно.

Но тут же возникло противоречие. Завод представляет собой царство не только технической целесообразности, но и определенной красоты. Совсем иначе обстоит дело с интерьерами бытовыми — сами по себе они чаще всего невыразительны, случайны, и их нельзя просто «снимать», их нужно «создать» в каких-то типических чертах. Эстетически они нейтральны. Между тем во «Встречном» бытовые интерьеры были воссозданы тем же способом, что и заводские цехи.

Думаю, что режиссеры и операторы понимали, что здесь возникает противоречие в визуальном стиле фильма. Но ничего другого сделать они не могли. Они не имели права на создание визуального образа завода — он должен был быть натуральным. Но если так, они не могли создавать и образ мещанского интерьера. И вот пришлось воспроизводить бытовую обстановку с самоваром, с лубочными картинками по стенам, с пестрыми обоями, с горой подушек и «подзорами» на кроватях.

Натуральность завода воспринималась в нормах вещной «индустриальной» эстетики. Правдоподобие бытовой обстановки обернулось наивным натурализмом, дотошным воспроизведением мелочей.

С. Эйзенштейн тоже снимал в «Старом и новом» самовар и, кажется, подушки на кровати. Но он показывал их гиперболически крупно, как угрожающие принадлежности кулацкого быта, и тем избежал натуралистичности. Но этот путь был заказан для авторов «Встречного». Ироническое отношение к быту, характерное для фильма Эйзенштейна, распространилось бы и на персонажей, в этот быт погруженных.

Нужно ли напоминать, что стиль вовсе не формальное понятие и что у каждого стиля свои, излюбленные мотивы, характерные объекты изображения. Нормы вещно-индустриального стиля предполагали введение в эстетический обиход явлений, ранее казавшихся внеэстетическими. Но в применении к традиционному материалу эти же нормы оборачивались натурализмом.

На съемках «Встречного». Режиссер Ф. Эрмлер, актер В. Гардин

Звукорежиссер «Встречного» Лев Арнштам (слева)

Конечно, нельзя исповедовать пуризм и требовать, чтобы в одном и том же произведении воспроизводились только единые стили-

стические черты. Разностильность может быть художественным приемом, когда она осмыслена, когда она выразительна. Иначе, в литературе были бы невозможны бытовое просторечие и жаргон рядом с поэтической и патетической речью, и Шекспир оказался бы всего только разностильным писателем. Но во «Встречном» невозможно было найти противопоставление или подчеркивание одного изобразительного пласта другим изобразительным пластом. Функция их использования едина. Отсюда и разностильность.

Она подчеркнута в картине еще тем, что при введении другого изобразительного предложенного действительностью материала в ней возникло украшательство.

Лирические, любовные сцены «Встречного» происходят на набережных и площадях Ленинграда в «белую ночь». Показаны Нева, дворцы, памятники, решетка Летнего сада. Сцены «белой ночи» оказались очень красивыми, причем красивыми традиционно. Воспроизведен дворцовый Петербург прошлого века, тот самый, который был естественной декорацией таких архаических исторических фильмов, как «Декабристы» или «Поэт и царь», причем воспроизведен в той же функции любования.

Еще недавно Г. Козинцев и Л. Трауберг скрывали эту декоративную красоту метелью. Еще недавно С. М. Эйзенштейн воспроизводил эту «красоту», подчеркивая, что «барочные» решетки и «ампирные» колоннады были для революционных матросов военным объектом, а не самодовлеющими предметами искусства. Во «Встречном» сцены «белой ночи» были призваны подчеркнуть красоту и лиризм чувств персонажей. Замысел был традиционным и был так же традиционно реализован в нормах, противопоказанных стилю и заводских и бытовых сцен картины.

Помнится, товарищеская критика попрекала операторов «Встречного» А. Гинцбурга и Ж. Мартова в стилевом разнобое. В картине он был, но не по их вине и не по вине режиссуры. Нужно было овладеть новым, стилистически пестрым материалом, а способ сведения его к единому стилю, к единой трактовке не был еще найден. Авторы фильма настаивали на вещности, на фактурности, которые в зависимости от характера изобразительного материала в одном случае переродились в натуралистическое изображение, в другом — в самодовлеющую декоративность.

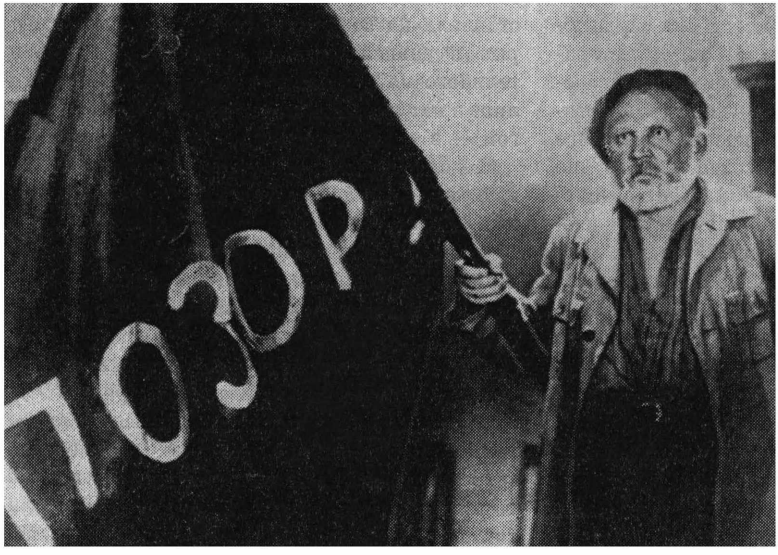
Я должен повторить, что вовсе не отстаиваю какое-то гладкое единство и не ограничиваю объекты изображения в искусстве. Даже противоречивые стилевые элементы могут закономерно ужиться в одном произведении, если их эстетическое значение по-настоящему осмыслено.

Так, никакого противоречия не было в «Броненосце «Потемкине», в котором наряду с эстетикой целесообразности и технической красоты мощного корабля были такие эпизоды, как «утро» или «с моря шли туманы», снятые поэтично, в «маринистской» манере. Это диктовалось замыслом фильма. После красоты одесского утра были показаны взрывающиеся трагедией сцены на одесской лестнице. Разнофактурность была сознательно контрастной и поэтому «работала» в фильме.

Во «Встречном» такого осмысления контрастных фактур не было и быть не могло. Авторы фильма были лишены выбора визуального материала. Он был продиктован действительностью. Изобразительный материал фильма не был новым, он уже неоднократно использовался и потому воспринимался традиционным, хотя таковым не был. Единство нового изобразительного реалистического стиля еще предстояло найти и авторам «Встречного» и тем, кто пошел их путем.

Изобразительная пестрота картины — это только половина проблемы. Пестрота была выражением противоречий, коренившихся в существе фильма.

Конечно, замысел картины был и серьезным и глубоким. Но в законченном произведении возникла некая недиалектическая «логичность», которая не могла не привести к схематизму. Рост людей, строивших машину, был истолкован С. Юткевичем, Ф. Эрмлером и их соавторами по сценарию Л. Арнштамом и Д. Дэлем в непосредственной зависимости от производственного процесса. Свя-



«Встречный». Бабченко— В. Гардин

зи были установлены не п р я м ы е, а п р я м о л и н е й н ы е, то есть абстрактные. Способ реализации замысла, его драматургия выросли из сюжетных конструкций, характерных для «агитпропфильмов», пусть авторы «Встречного» и отрицали «агитпропфильм» и творчески спорили с ним.

Дело в том, что поэтика «интеллектуализма» выработала несколько жестких сюжетных конструкций, впоследствии вульгаризированных в «агитпропфильмах». Отвергая принудительную схему мелодрамы, эта поэтика выдвинула несколько новых схем.

Так, к примеру, разработка одного события, одного конкретного случая метафоризировалась и вырастала во всеобщность. История бунта из-за «ложки борща» («Броненосец «Потемкин») становилась метафорой всего движения революции. Появление сепаратора в деревне («Старое и новое») метафоризировало взрыв старозаветного уклада русского села.

Одновременно возникла драматургия, которую можно было бы назвать драматургией обозрения. Связь между демонстрацией отдельных исторических, иногда даже датированных событий осуществлял герой драмы, становившийся из реального человека символом движения, метафорой влияния истории на человека. Изменялся мир и вместе с миром изменялся герой. Даже частность судьбы возвышается до символа или аллегории — так в «Новом Вавилоне» образ продавщицы универсального магазина становится символом преданной, растрелянной Франции.

Частное событие, даже определенное место действия становятся метафорой исторического процесса. В «Спящей красавице» Г. Александрова и С. и Г. Васильевых оперный театр, в котором происходит действие, символизирует историю гражданской войны. В «Девушке с далекой реки» Г. Александрова и Е. Червякова, частная история телеграфистки маленькой железнодорожной станции должна была поведать обо всей истории революции, запечатленной на бумажной ленте, выползающей из телеграфного аппарата.

Чтобы не умножать примеры, напомню, что «агитпропфильм» использовал подобные сюжетные схемы и пытался свести действие фильма, его драматургию к логически осмысленному и рационализированному анекдоту, по строению близкому к новелле, но лишенному ее обычной парадоксальности.

Попытка создания такой логической метафо-

ры — «рост машины — рост людей» содержалась в замысле «Встречного». Но в том-то и дело, что само содержание картины противилось этой жесткой конструкции. Картина должна была рассказать не о символических знаках событий, а о самих событиях во всей их конкретности, не о знаках и символах изменяющихся людей, а о конкретных их судьбах. Замысел требовал не однолинейности замкнутого логического сюжета, а свободного развертывания, жизнеподобного и совсем не метафорического.

Иными словами, «Встречный» предъявлял требования на форму романа с его многолинейной композицией, с перекрещиванием линий повествования, с выделением индивидуальных судеб героев.

Вспомним картину. В ней рассказано о трудностях производства первой большой турбины, о том, как одни люди боролись за «встречный план», а другие по разным причинам препятствовали его осуществлению, о психологии передовиков производства и психологии отсталых рабочих, о вредительстве и, наконец, о любви.

Все это невозможно было свести к единой метафоре, к сюжетному единству. Поэтому задача были не только трудной, но и новой для кинематографа.

Искусство кино к этому времени уже научилось использовать формы драматической литературы, уже восприняло принципы поэтических и ораторских конструкций в произведениях интеллектуалистского стиля. Но большая романная форма была кинематографии пока еще незнакома. Даже в тех случаях, когда экранизировали романы — подчеркивали драматическое их существо и безжалостно отсекали повествовательные элементы. Опыт психологического, нравоописательного, бытового романа влияния на кинематограф не оказал.

Разумеется, говоря о возникновении романных форм в кинематографии, мы имеем в виду не прямой перенос в киноповествование присущих этому литературному жанру особенностей, а ориентацию на специфические способы выразительности. Авторы «Встречного» искали новую для кинематографа форму жизнеподобного многолинейного повествования.

Именно этот, сегодня вполне освоенный кинематографом способ построения фильма в 30-е годы был предметом довольно продолжительной дискуссии.

Помнится, режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц, основываясь на опыте «Депутата Балтики» и «Члена правительства», утверждали, что содержанием фильма, а следовательно, и его сюжетом должна быть судьба одного человека, одного героя. Они ратовали за некую кинематографическую монодраму, которая, по их мнению, только и могла раскрыть психологию героя, создать подлинное и глубокое исследование человеческой судьбы. Казалось, они были правы. Даже две первые части трилогии о Максиме были как бы монодрамой и сосредоточивали рассказ на судьбе одного героя. Но вот появилась «Выборгская сторона», в которой почти неожиданно для авторов судьбу Максима в известной степени заслонила судьба солдатки Евдокии. Здесь сказались романные принципы. Больше того— они оказались возможными.

Но дело не в этом — мне важно сказать, что внесение принципов структуры романа в кинематографию было новацией, с которой спорили. Структура «Встречного» была новаторски смелой и открывала дорогу реалистическому повествованию в кинематографе.

Афина Паллада, что бы ни говорили авторитетные античные источники, не явилась всецело вооруженной из головы Зевса. Чудо законченного совершенства встречается только в мифах. Вряд ли можно (и вряд ли нужно) отыскивать во «Встречном» идеальное равновесие композиции классического романа. Многие эпизоды фильма звучат скороговоркой, многие ситуации решены схематически, в прямых противопоставлениях, характерных для примитивной поэтики «агитпропфильма». Попытки психологических характеристик обернулись в иных случаях мелодраматической экспрессивностью, а в других — натуралистическим жанризмом.

Все это так. И все это отмечали рецензенты. Но они не могли, не хотели, а впрочем, и не ставили целью объяснить, почему в этом фильме так заметны, так бросаются в глаза просчеты и недостатки. Между тем сегодня это уже понятно. Фильм был новым и по идейной задаче и по своим стилистическим особенностям. Авторы его не могли установить стилевую «равнодействующую». И в иных случаях материал фильма, требовавший художественного воплощения, оказывался еще «сырым», эстетически неосвоенным или же попытка его освоения приводила к неожиданным результатам.

Приведу только один пример. Фильм начинается с эпизода в квартире Бабченко. Утро, мастер собирается на работу, прислушиваясь к звучащим за окном разнообразным заводским гудкам. Идет жанровая сцена с комичным и характерным диалогом.

Между тем истоки сцены вовсе не в жанризме. Люди, знающие искусство двадцатых годов, конечно, помнят об Арсении Аврамове — теоретике, музыковеде, поэте и композиторе, интересовавшемся и кинематографом. В частности, памятен и его опыт создания «симфонии гудков». Он подбирал разные по тембру, по настройке заводские гудки и пытался на основе их звучаний сформировать новый музыкальный язык, призванный вытеснить «устаревшую» симфоническую музыку.

Истоки «сцены с гудками» во «Встречном» именно здесь. Решение этого эпизода явно опирается на опыты Арсения Аврамова. Начало картины должно было стать патетичным, мажорным гимном в честь советской индустрии, и потому ее авторы хотели создать новую «индустриальную» музыку. Они не могли и предположить, что музыкальный образ у них все-таки не получится, что натуральные заводские гудки в фильме не создадут задуманного патетического звучания, а обернутся всего только бытовой, натуралистической деталью.

Подобные неожиданности на каждом шагу подстерегали режиссеров «Встречного». Они вовсе не были наивны и не предполагали, что только жизненная достоверность «вывезет» их картину. Они искали эстетическое единство, и многое нашли. Но далеко не все.

Больше всего эти поиски чувствуются в трактовке отдельных персонажей фильма. Герои картины как бы вырывались из только производственной сферы; избранный авторами способ воплощения требовал раскрытия и других их жизненных связей. Но с другой стороны, авторы фильма, в известной степени, опасались слишком акцентировать внимание на личностных элементах характеристик — они ведь привыкли к символическому толкованию героев. Им казалось, что личные мотивы могут вытеснить тему публицистическую. Поэтому они отодвинули личные связи и индивидуальные характеристики на периферию сюжета, в его аккомпанемент. Поэтому в фильме элементы личных судеб, поступков, личных трагедий как бы конкурируют с безукоризненно выстроенным сюжетом, в котором росту машины сопутствует рост людей. Из содержательных элементов они преобразились в детали, характеристики, «оживляющие» и «утепляющие», но посторонние основному содержанию фильма.

Таков, в частности, образ основного персонажа фильма — мастера Бабченко. Реальность его несомненна. Психология кадрового рабочего, тянущегося к новым методам работы, но не способного преодолеть старинные цеховые привычки, требовала от авторов глубокого исследования. Но в ту пору кинематография не то что не знала психологии, но ее отрицала. Напомню, что каждое индивидуальное движение души в фильмах школы, к которой примыкали авторы «Встречного», требовало немедленной генерализации, перевода в символический, характеризующий всеобщую психологию ряд.

Задача построить аналитический характер Бабченко вступила в конфликтные отношения с сюжетом фильма. Способы построения его образа не нашли в сюжете прямых соответствий.

Поэтому образ Бабченко как бы двоится в фильме. В основном действии он характеризован как бытовой, даже «жанровый» персонаж, со «словечками» в тексте и с почти ко-

«Встречный». Павел — А. Абрикосов

медийной системой движений. Драма, которая происходит с Бабченко, поэтому может быть воспринята как комическое недоразумение. Но это разрушит фильм, его драматизм. И вот неожиданно возникает контрастный первоначальной характеристике образ того же Бабченко в сцене с «черным знаменем» — образ трагический, экспрессивный.

Противоречивость характеристики здесь налицо. Но для того, чтобы это противоречие преодолеть, нужно было не только по-другому снять эпизод с «черным знаменем», но и по-другому развить сюжет всего фильма. Нужно было смело выйти к новой, психологически насыщенной драматургии.

Многие эпизоды картины, многие ее ситуации могут показаться сегодня традиционными и даже «штампованными». Я уже говорил о визуально-украшательской природе любовных сцен. Но ведь и сами любовные недоразумения молодой работницы (Т. Гурецкая) и молодого секретаря парткома (Б. Тенин) не разработаны и отодвинуты на периферию сюжета. Авторы фильма делят жизнь на общественную и частную, причем отдают предпочтение демонстрации общественной жизни своих персонажей. Все, что относится к «частной» их жизни, из-за этого оказывается «утепляющим» или жанровым элементом картины. Вместе с тем без этих сцен Ф. Эрмлер и С. Юткевич уже не могут обойтись. Ведь они призваны воплотить многосторонность жизни персонажей, полноту их характеристики. Но надлежащего места эта полнота жизни в драматургии фильма не находит.

Между тем нельзя не сказать, что, несмотря на свою примитивность, демонстрация частной жизни, частных отношений была в ту пору открытием для поэтики кинематографа. Была предпринята первая попытка создать в кинематографе объемную, жизненно-реальную, а не только производственно-генерализирующую характеристику персонажей.

И все же создание диалектического единства личной судьбы и социально значительного сюжета было в пору создания «Встречного» делом будущего. Нужны были еще долгие и мучительные подчас поиски, удачи и неудачи, чтобы по-настоящему раскрыть возможности нового стиля.

В начале же этого пути стоит «Встречный», со всеми его достоинствами и недостатками, фильм, в котором новая поэтика таилась как бы в зародышевом состоянии.

Потом, позже, в фильмах самих Ф. Эрмлера и С. Юткевича, в произведениях других мастеров принципы этой поэтики усовершенствуются и созреют.

«Встречный». Вася, парторг — Б. Тенин, Катя — Т. Гурецкая

Приведу только один пример. Поэтика «антипсихологизма» и столкновения политических тезисов не только избегала, но даже запрещала психологизацию отрицательных персонажей. Они выступали в картинах, как персонифицированное зло, и не больше. Но во «Встречном» режиссеры сознательно нарушили традицию и снабдили один из персонажей, инженера-вредителя, не только прямым действием, но и психологией, размышлениями и сомнениями. Психологизация положительных персонажей фильма потребовала и обращения к внутреннему миру персонажа отрицательного.

Образ инженера-вредителя во «Встречном» был новаторским еще по одному признаку.

Еще не начавшись, звуковое кино уже было атаковано. Передовые кинематографисты в лице таких мэтров, как Эйзенштейн и Пудовкин, стремились сохранить во что бы то ни стало свободу монтажного строя фильмов. Поэтому они требовали ограничения речевых элементов. Звучащее слово для них не было способом характеристики, а призвано было заменить надпись в немом фильме. В этой ситуации словесная характеристика персонажа, да еще в условной форме монолога, казалась архаизмом, возвращением к устаревшей театральной поэтике. На самом деле, именно монолог, которому была доверена характеристика персонажа, был в новых условиях звукового кино смелым новаторством, расчищавшим путь для недогматического, творческого использования звучащей речи. Может быть, это и было «изменой» монтажному кинематографу, приверженность которому сохраняли, даже вопреки собственным творческим склонностям, авторы «Встречного», сами же его новаторски разрушая. Иными словами, совершая новаторский подвиг и вводя на смену поэтике «интеллектуализма» новую реалистическую, жизнеподобную поэтику, они были уверены, что возвращаются вспять к нормам старого кинематографа, им ненавистного, тогда как открывали перед ним новые задачи и новые способы воплощения этих задач.

Так, впрочем, казалось не только им. Новаторство «Встречного» было, так сказать, скрытым и недемонстративным и казалось похожим на уже изжитые формы кинематографии, формы театральные, бытовые, мелодраматические. Поэтому оно и не было распознано ни современниками, ни даже авторами картины. Только впоследствии Ф. Эрмлер, ставя «Кре-

стьян», а С. Юткевич — «Шахтеров», спокойно обратились к опыту «Встречного» и его использовали и приумножили. Это было естественно. Новая кинематография уже уверенно пробивала себе дорогу. Но то, что она была начата «Встречным», надо помнить.

●

История искусства знает парадоксальные ситуации, которые иногда не так-то легко вскрыть и понять. Сошлюсь на удивительные по проницательности историко-литературные работы Ю. Тынянова о В. Кюхельбекере, в которых было доказано, что внешне архаические формы стихов забытого одно время поэта были истинным новаторством, выходом в гражданскую поэзию.

Я далек от прямых аналогий, но нечто подобное произошло и с «Встречным». Фильм появился тогда, когда интеллектуалистский стиль был еще жив и уже создал почти совершенные по изобретательству визуальные решения темы. Появление «Встречного» в эту пору могло показаться отступлением к принципам и поэтике старой кинематографии. Новаторство не только не было распознано, но даже сочтено архаизмом.

Новаторство «Встречного» обнаружить не всегда легко, не всегда просто. Оно вызревает не в отчетливости нового стиля, отказывающегося от примет старого, а в том, что новизна соседствует с традиционными формами, которых сразу не изжить. Новизна «Встречного» в переосмыслении форм старых — форм, как будто опровергнутых предыдущим этапом развития!

Иногда же эта новизна и вовсе незаметна.

Советская кинематография вызвала к жизни не только новую эстетическую систему, но и новые принципы актерского исполнения, новую актерскую школу. Я не хочу говорить о различиях в принципах воспитания актеров в «мастерской Кулешова», в ФЭКСе, в КЭМе, «мастерской Юткевича». Они, конечно, были. Больше того, крупные индивидуальности вырывались за пределы школьного тренажа и становились, независимо от школы, крупными актерами —назову хотя бы С. Герасимова, В. Фогеля, Ф. Никитина. Но все равно, в актерских «школах», была, несомненно, и общность задачи. Молодые режиссеры культивировали единство актерского исполнения, добивались стройности актерского ансамбля.

Но все эти студийные принципы и студийные системы рухнули с возникновением звукового кино. Дело было не в профессиональной непригодности актеров, воспитывавшихся для немого кино. Многие из них впоследствии переучились и стали крупными актерами и в звуковом кино. Вопрос стоял глубже. Студийная система культивировала только внешнюю выразительность, только актерскую пластику. В студиях учили изображать «роль», а не создавать характер. И эта система оказалась несостоятельной, когда перед кинематографией встали новые задачи. Искусству понадобился актер нового, вернее, другого типа. Актерские школы распались. И это было не случайно.

Этот процесс в первую очередь стимулировали авторы «Встречного», несмотря на то, что у каждого из них была своя студия, были «свои» актеры. Так, Ф. Эрмлер не смог занять во «Встречном» ни одного актера своей мастерской (кажется, кто-то из них сыграл в нем маленькую эпизодическую роль, но это ничего не решало). Счастливее был С. Юткевич. Его ученик Б. Пославский сыграл во «Встречном» значительную роль. Другую значительную роль получил связанный с ним театральный актер Б. Тенин. Но все равно, им пришлось работать вместе с прославленной актрисой школы Малого театра М. Блюменталь-Тамариной, с Т. Гурецкой, воспитанницей Ленинградского института экранного искусства, практику которого оба режиссера отрицали, и, наконец, с В. Г. Гардиным, крупным режиссером немого кино, а до этого актером театра В. Ф. Комиссаржевской. Режиссерам, привыкшим опираться на работу своих воспитанников и единомышленников, пришлось создавать ансамбль актеров разных школ, навыков, стиля. В этом, кстати, тоже была «измена» принципам ансамбля, принципам единства исполнительского стиля. Практика работы с единомышленниками была поневоле отброшена. Новой режиссуре при-

шлось как бы примириться с практикой старой, еще дореволюционной режиссуры, не задумывавшейся о стилях актерского исполнения.

С. Юткевичу и Ф. Эрмлеру пришлось отыскивать разнообразные способы работы с актерами разных направлений и навыков, чтобы привести их к единству. Конечно, им это не полностью удалось, хотя они и не действовали столь рискованно, как Н. Экк, использовавший в «Путевке в жизнь» на равных основаниях мхатовца Н. Баталова и неведомого беспризорника.

Нужны были немалые смелость и решительность, чтобы, ставя свою первую звуковую картину, отказаться от привычной «почвы», от привычных, известных во всех их возможностях актеров.

Впоследствии так же пришлось поступить и другим новаторам режиссуры. Так, Г. Козинцев и Л. Трауберг были вынуждены отказаться от актеров ФЭКСа, с которыми они прошли весь свой путь. Постановка «Юности Максима» была осуществлена с новыми актерами. Но путь к таким решениям был уже проторен авторами «Встречного».

Каждый шаг постановщиков картины требовал вторжения в неизведанные области. Не было традиций, не было и опыта. Отсюда ошибки и срывы, отсюда несовершенство картины. Но отсюда же и множество новаций, иногда незаметных, иногда же кажущихся теперь сами по себе разумеющимися.

От «Встречного» нас отделяют сорок лет. Кинематография за это время прошла большой и плодотворный путь. Явления, возникшие на памяти одного поколения, стали или становятся историческими памятниками — фильмы о Ленине, «Чапаев», трилогия о Максиме... У «Встречного», конечно, есть свое прочное историческое место, но он не так запомнился даже современникам, как многие из картин, которым он открыл дорогу.

Я не собираюсь никого упрекать в недооценке этого фильма. Если бы я хотел это сделать, упреки в непрозорливости мне пришлось бы отнести прежде всего к самому себе. Мне в свое время не понравился «Встречный», и я считал его архаическим. Но, видимо, современникам не всегда удается верно оценить рождающееся на их глазах искусство.

●

...В начале 1932 года в съемочное ателье «Ленфильма» пришли двое молодых людей — одному из них было тридцать с небольшим лет, другому и тридцати не было.

Они пришли ставить картину, даже не представляя, как трудна эта задача.

Но они взялись за нее потому, что были удостоены великой чести ответить искусством на заказ партии и народа. Этот заказ соответствовал высочайшим их устремлениям и чаяниям и стал «заказом» самим себе.

В процессе работы им пришлось прибегнуть к решениям, которые, как они знали, вызовут неодобрение товарищей. Но они не отступили.

Они знали, что порывают с единомышленниками в искусстве, и решились на это.

Они поняли даже, что фильм, который они ставят, не будет совершенным. И все-таки они его завершили.

Одного они не знали — какая судьба ожидает их работу.

Новый этап советской кинематографии начался с фильма «Встречный» — фильма, поставленного по правительственному заказу к празднованию пятнадцатилетия Октябрьской революции.

Драматургия ищущей мысли

Маргарита Саенко

Мы знакомы давно, чуть ли не двадцать лет. Сейчас мне кажется, что прежде, совсем молодым, он был открытее, спокойнее. Впрочем, нет, спокойным я его не помню...

Феликс Соболев приехал в наш город, закончив актерский факультет Киевского театрального института. Он достиг цели, к которой стремился со школьной скамьи — стал актером украинского театра. На сцене он был заразителен, обнаруживал яркий темперамент. Сразу стал играть ведущие роли. Работал много, увлеченно, актерская судьба складывалась удачно. Был заводилой комсомольских дел, вступил в партию.

Его хватало на многое. Увлекался историей, искусством древней Эллады, «проглатывал» все новинки литературы, любил вслух читать стихи, пробовал себя в режиссуре, благо рядом был чуткий наставник и верный друг, опытный режиссер Вадим Вадимович Канано.

Через три года он неожиданно опять стал студентом. На сей раз режиссерского факультета того же Киевского театрального института.

Но вот и это позади. Дипломный спектакль, который он поставил в Николаевском театре, получил отличную оценку — я поныне помню его режиссерскую экспликацию. Никто не знал, что уже тогда в нем зрело решение о новом повороте в своей судьбе, что скоро он откажется от предложений занять место режиссера в театре, на телевидении, а «выпросит» назначение на киностудию ассистентом режиссера. Да еще на какую — «Научфильм»!

— А может, это не для тебя, научное кино? Тебе двадцать восемь, и вдруг это окажется не то? — спросила я при встрече.

— Тогда буду искать «то».

— А театр?!

— Отлично проживет без меня. А я без него — наверняка.

Стало ясно, что он в театр не вернется.

Через год вышел его первый фильм — «Мое отречение». На меня фильм произвел странное впечатление: нечто среднее между игровым и документальным. Запомнился красивый актер, выразительные сцены горя и прозрения героя. Но лента несла на себе явные следы театральности. Стоило ли из-за этого уходить из театра?

Это было одиннадцать лет назад.

Потом я видела все его фильмы, знала. как одержим он своей работой. Радовалась многочисленным его призам и наградам.

А когда встретились, я не обнаружила «абсолютно счастливого», спокойно-благодушного, окрыленного успехом, признанием человека. Соболев показался мне озабоченным.

Группа готовилась тогда к началу съемок фильма «Добрый и злой». Возникали и решались многочисленные вопросы. Тут и как скрыть камеру в детском саду и как добиться, чтобы психологические эксперименты с детьми были максимально доступны зрителю при минимуме дикторского текста и еще многое

Ф. Соболев (в центре) на съемке

другое. Все решалось коллегиально, сообща обсуждали возникшие варианты, отбирали. Становилось ясно, что имел в виду Соболев, утверждая, что кино — искусство коллективное, а научное кино — особенно. В соседней комнате сидел Юрий Иванович Аликов и на столе перед ним лежал сценарий нового полнометражного фильма, который должен был сниматься сразу же за «Добрым и злым». У автора были вопросы к режиссеру, у режиссера — к автору. Улучив время, они неторопливо и серьезно выясняли все, что было связано с их новой работой. Было интересно наблюдать, как они оба внимательно друг друга слушают, как с полуслова понимают.

...Был яркий весенний день. В открытую балконную дверь вливались потоки щедрого киевского солнца. И от этого праздничного света, от распускающихся почек, от синеющего вдали Днепра было так хорошо, что не хотелось спорить. А спорили мы уже добрых три часа, и Феликс, взъерошенный, окутанный клубами дыма, мерил шагами комнату.

— Ну, ладно,—примирительно сказала я,— допустим, ты прав, и так делать фильмы нельзя. А как можно?

— Не знаю! Не готов давать рецепты! Важен научный факт, открытие, которое нужно сделать достоянием масс, зрителя, чтобы он здесь, в зале, совершил это открытие...

— Но, согласись, необходим эмоциональный «заряд», который бы взволновал зрителя? А если сам создатель фильма не взволнован...

— Приобщить нашего зрителя к важнейшим научным проблемам, содействовать формированию материалистического метода мышления— вот что важно! Пусть волнует сам факт открытия, момент постижения истины, а не то, как я, Соболев, ощущаю это... Это мания величия, самовлюбленность и ничего больше, если режиссер постоянно стремится дать понять, какой он талантливый, необыкновенный, как тонко и оригинально он видит, как удивительно чувствует... Порой я бываю счастлив, когда что-то получается в процессе съемки! Но это мое дело, сугубо личное. А вот как сделать, чтобы счастье открытия испытал зритель?! Как выстроить на экране эксперимент, чтобы включить в него зрителя и не оставить ему

Ф. Соболев — актер. Будущий кинематографист в роли Зорина в спектакле Николаевского ТЮЗа «Город на заре» (1958)

ни минуты для «посторонних» мыслей? Ищем! Может, найдем, а может, и нет. Иной ученый всю жизнь бьется над проблемой и, случается, умирает, ничего не добившись...

Я посмотрела еще раз фильмы, по которым можно было, как по вешкам, определить путь, пройденный Соболевым и его товарищами за десять с небольшим лет в научном кинематографе: «Нашему тренеру» — картина получила хрустальный кубок на фестивале спортивных фильмов в Италии, в ней реальный герой все-таки немножно изображал себя самого; затем — «Задачу решит кибернетика» — первая робкая попытка показать ход научного эксперимента на экране, фильм, с которого началось содружество с Ю. И. Аликовым; первая лента, снятая с оператором Л. Ф. Прядкиным — «Загадочный 102-й» — о работах академика Г. Н. Флерова и, наконец, «Взорванный рассвет», поставленный семь лет назад по сценарию Е. П. Загданского.

В основе фильма — научная гипотеза о космической катастрофе, постигшей планету Церору. Авторы наполнили кадр многократной экспозицией, над каменными глыбами простиралась рука композитора, пишущего музыку, тысячи кнопок, которые должны оповестить об атомной тревоге, монтировались с манифестами борцов за мир, лица узников — со сценами казни.

Соболев искал эмоциональное начало и потому обратился к помощи актера, к инсценировке, монологам, аллегориям. По его признанию, здесь он излил все свои «субъективные эмоции»... Через это надо было пройти...

— Тогда мне казалось, что это и есть современный уровень... Сейчас мне это чуждо...— Соболев морщится.

— А если бы сейчас довелось ставить фильм, подобный «Взорванному рассвету»?

— Понятия не имею, каким бы он стал! Но то, что в нем не было бы ни актеров, ни инсценировок, ни игровых эпизодов — это точно. Я от этого отказался напрочь. А вот избрать что-то навсегда невозможно.

Но бывает и по-другому. «Язык животных», принесший его авторам популярность и признание, удостоенный Ломоносовской премии первой степени, множества дипломов, призов, в том числе «Золотого голубя» в Лейпциге, вышел на экран шесть лет назад. Однако с тех пор он ничуть не «состарился». Почему же?

Вы помните, как начинается этот фильм? Деревья в солнечном ореоле. Ползет по ветке змея... Сквозь ветви деревьев сверкают на воде солнечные блики... Диковинная черепаха... Черная пантера... Царственная голова льва... Медведь... Тигр... Леопард... Мудрые глаза совы... Лес, таинственный, полный загадок лес... Раздумчивый, негромкий голос за кадром произносит: «Терра инкогнита — неизвестная земля»...

Фильм дает нам возможность проникнуть в неизвестный мир, постичь «язык» звуков, движений, запахов, окраски, которыми животные передают информацию. Мы не просто наблюдаем за удивительными экспериментами, мы почти сами экспериментаторы. Вы помните: летит над землей пчела. Летит так же, как сорок миллионов лет назад. Находит взяток и через несколько минут там уже сотни ее соплеменниц. Как они договорились, как поняли первую? И вот «танец» пчелы, полный необъяснимой, диковинной прелести. Движение «рассказывает» все — направление, рас-

стояние. Предусмотрительная мудрость природы.

Но чтобы крупно, очень крупно снять летящую пчелу, нужно было поставить целый ряд съемочных экспериментов, найти решение.

Первый вариант был прост: выпустить несколько роев пчел на оператора, авось какая-то попадет в поле зрения объектива. Не получилось. Построили целое сооружение, своеобразный «микроскоп» из нескольких объективов. Камера стала стационарной. В пространстве, дающем нужную глубину и резкость, важно было «закрепить» летящую пчелу. Но как? Экспериментаторы предложили заморозить пчелу в холодильнике, затем вклеить ей под крылышко длинную тонкую иглу. «Операция» с вклеиванием иглы прошла успешно, но когда включили свет, пчела не выдержала высокой температуры и сгорела. Сложную съемочную аппаратуру перенесли на пасеку, но пчелы отказывались летать с иглой под крылышком да еще в определенной точке перед объективом. Перепробовали все средства, дабы побудить пчел к полету. Но пчелы не взлетали.

Так продолжалось уже полторы недели, а бухгалтерия требовала полезный метраж. И когда съемочная группа уже почти готова была отказаться от своей мечты — показать на весь экран летящую пчелу, одна из испытуемых ужалила ассистента оператора Сашу Мухина в палец и... полетела.

Но при многократном увеличении было видно, что она потеряла жало! Почему же все-таки она полетела? И тогда вспомнили, что после укуса у пчелы наступает фаза инстинктивного полета. После этого Саше не оставалось ничего другого, как стать «добровольцем»: пчела жалила его ноготь (жало при этом не терялось!) и полет можно было снимать.

Такова история о д н о г о кадра. А в фильме снято более ста видов животных, и чтобы поставить и снять эксперимент с каждым из них, нужно было решить десятки «технических» проблем: как, скажем, поднять отловленных дельфинов на судно — трехметровый дельфин весит до пятисот килограммов, а при подъеме талями он может получить травмы. В чем транспортировать? Как выгружать? Чем кормить?

«Думать о фильме,— говорит Соболев,— это значит всесторонне изучить вопрос: переговорить с учеными, собрать материал». Занимаясь психологией и зоопсихологией, Соболев читает не только по своей ближайшей теме, но и следит за научными новинками в «пограничных» областях. Он собирает обширную библиотеку специальной литературы и однажды даже пошутил, что хотел бы пойти работать в какой-нибудь интересный НИИ...

— Иногда думаешь — люди варят металл, выращивают хлеб, оперируют на мозге, сердце, открывают новое, а ты чем занимаешься? — И: тут же возражает себе: — Но ведь летопись человеческого знания тоже важна! Помочь людям овладеть марксистско-ленинской концепцией мира — тоже важно!

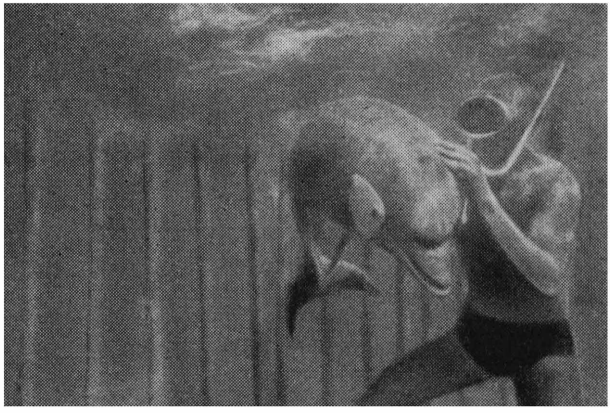
Но как сделать, чтобы факт науки на экране стал жизненно необходим зрителю? Как?

Этот мучительный процесс поиска начался не вчера. И когда что-то удавалось — приходило ни с чем не сравнимое состояние, которое принято называть вдохновением. Еще Белинский говорил, что без вдохновения нет искусства. Но одно вдохновение, одно непосредственное чувство — счастливый дар природы, богатое наследство без труда и заслуги того, кто это наследство получает. Только изучение, наука, труд делают человека достойным владельцем этого наследства.

Мне припомнились слова Белинского, когда увидела, какую гору литературы «перелопачивает» Соболев. Литературы научной, написанной специалистами для специалистов. Он учится и как режиссер. На своих и чужих ошибках. Ищет свой «язык», ту стилистику фильма, которая приближала бы к цели. А цель проста и сложна одновременно: «Не нужно говорить зрителю, что яблоко вкусное, надо дать ему ощутить этот вкус...»

Конечно, не один только Ф. Соболев стремится к этой цели.

Я, например, впервые поняла, что значит «ощутить вкус яблока», когда смотрела «Лес-

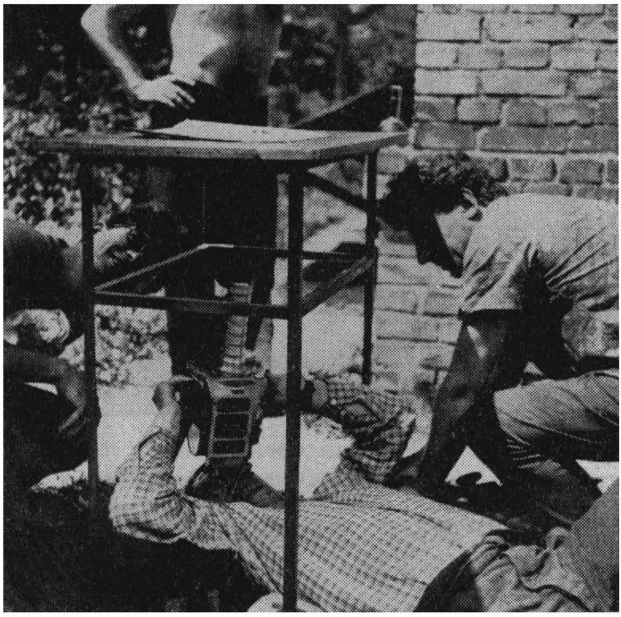


Кадры из фильма «Язык животных»

ную симфонию» Александра Згуриди. Фильм почти физически дал мне почувствовать, как прекрасен мир, в котором живем мы с вами. И хотя поэтическая стилистика Згуриди и суховатая сдержанность Соболева так различны, в них много общего. И прежде всего — страстное желание приблизить человека к природе, исследовательская честность и философская мысль о единстве всего живого на земле...

И кто знает, появился ли бы такой фильм, как «Язык животных», не будь в нашем кинематографе «Силы жизни», «Лесной были», с которых в свое время так счастливо начал путь Александр Згуриди. Мне думается, что драматургия познания, к отражению которой стремились Ф. Соболев и его товарищи сценарист Ю. Аликов и оператор Л. Прядкин, была найдена уже во втором их фильме о животных — «Думают ли животные?».

Об этом фильме много писали, он отмечен почетным дипломом МАНК на международном фестивале, пользуется завидным зрительским успехом. «Получился серьезный, цельный, глубокий фильм, научная ценность которого очень высока и просветительское значе-



На съемках фильма «Язык животных». Ф. Соболев — справа

ние непреходяще. Он целиком построен на активном участии зрителя. Это редкая удача»,— писал член-корреспондент Академии наук СССР А. Соколов. Человек и животные... Живая цепь природы... Неразрывная связь всего живого на земле, незримые подчас узы, которые связывают нас с природой... Серия строгих научных экспериментов, поставленных и снятых в Институте физиологии имени Павлова, в Институте зоологии Украинской Академии наук, в Московском и Киевском университетах, Берлинском и Дрезденском зоопарках, в Кургальджинском и Кзыл-Агачском заповедниках, на ВДНХ. На экране никаких красивостей, сама жизнь, наши «младшие братья». Эксперименты раскрывают сложные переплетения врожденных действий с предпосылками мышления, предысторию интеллекта, инстинкт и возникшее под влиянием условий существования умение запоминать повторяющиеся ситуации, способность учиться, улавливать связь между вещами, событиями. Перед нами как бы возникает г р а н ь, отделяющая психику животных от сознания человека. И мы, как завороженные, смотрим на экран, как только увидели радужные трепещущие крылья огромной бабочки. Этот ликующий полет, и музыка, и полные высокой поэзии строки Рабиндраната Тагора взволнованно и лирично начинают тему.

Есть в этой работе Соболева-режиссера то, что определяет, на мой взгляд, и суть Соболева-человека: тревога мысли. Вспомните эпизод с поющим гиббоном. Его стремительный прыжок, вернее, полет, динамичные кадры, полные напряженного движения. И вдруг это движение резко обрывается, словно чья-то безжалостная рука остановила его. На экране скупые титры о вымерших видах. И возникает тревога: как спасти обреченных? Ведь нарушится драгоценное единство человека и природы, если из цепи поколений одно за другим будут исчезать ее звенья.

Соболев утверждает, что никому нет дела до того, что он чувствует, что думает о факте науки или жизни; важен только факт, только истина. Но сами фильмы голосуют против этого утверждения. Ведь, наверное, не сжималось бы так наше сердце от тревоги за обреченных наших «меньших братьев», если бы не

эти кадры, подсказанные тревогой, живущей в мыслях и сердце создателей этой картины.

Поиск средств, при помощи которых зритель сможет «вкусить яблоко», поиск драматургии познания ощущается и в «мировоззренческих» фильмах, над которыми Соболеву довелось работать, в фильмах о человеке, его психологии, резервах и возможностях его мозга. Первый из них — «Семь шагов за горизонт» — тоже резко отличен от ранних его лент: никаких инсценировок, никакой игры. Почти нет дикторского текста: говорят экспериментаторы, комментирует главный консультант фильма академик А. В. Петровский.

Наверное, и перед сценаристом Е. Загданским и перед режиссером возникали опасные соблазны: «сенсационность» некоторых экспериментов и острая ситуация, создавшаяся вокруг них в научных кругах, борьба мнений, наконец, любопытные метаморфозы, происходившие с испытуемыми после опытов, судьбы людей. Можно было бы сделать захватывающий полемический, публицистический документальный фильм. Но съемочный коллектив фильма сохранил сложную обстановку научного эксперимента. Здесь исследуются возможности человеческого мозга. Экспериментально доказывается, что человек может быть наделен почти фотографической памятью, «кожным зрением», что в момент высшего напряжения умственных сил он стремительно поднимается над своими будничными способностями. Гроссмейстер Таль воспроизводит по памяти игру на десяти досках. Доктор Райков с помощью специальных гипнотических приемов побуждает испытуемых подняться на предельную для них высоту творческих возможностей, когда начинающий музыкант чувствует себя Рахманиновым, молодой художник — Репиным... Московский фельдшер Смогул импровизирует у костра, совсем как поэт в «Египетских ночах» у Пушкина... А по улицам Киева ведет машину человек с завязанными глазами, повинуясь незримым мысленным сигналам сидящей рядом женщины.

Мы увидели собственные резервные возможности, мы узнали больше о себе и других. Но и только. Пока это только подступы к теме Человека. Разведка будущего сражения. Если хотите, подготовка и превентивное воспитание зрителя, которого пока необходимо заставить поверить в возможность, реальность происходящего на экране.

— Слишком долго мы внушали людям, что кино все может,— говорил как-то Соболев,— мы приучили его к комбинированным съемкам, «киночудесам» и «кинофокусам». А нам, работающим в научном кино, важно, чтобы зритель не принимал наши истины за трюки, чтобы он поверил. Это трудно — убедить, что жизнь богаче и удивительней самой изощренной фантазии и киноаппарат способен открыть в жизни такое, о чем и не помышляют сказочники и фантасты.

На позиции жизни, утверждения высоких и гуманных идеалов стоит весь наш научный кинематограф, чем и объясняется его ведущее значение в мировом научно-популярном кино. Сегодня Киевская студия научно-популярных фильмов наряду с другими студиями научного профиля «открывает жизнь» в самых разных аспектах. Об огромных внутренних резервах человека рассказывают фильм Э. Дубровского и Е. Мокроусова «Проверено на себе», о повышении коэффициента творческих способностей человека — фильм «Покорение эврики» (автор сценария В. Лутаенко, режиссер Э. Головня), о проблемах педагогики — «Педагогические раздумья» В. Архангельского, научного поиска — «Открытие профессора Александрова» Р. Багиряна и В. Цукермана («Центрнаучфильм»), «Академик Мусхелишвили» Ш. Шония, «Лев Ландау» В. Энштейна, «Синие атакуют планету» А. Соколова, поэтические ленты Б. Долина о жизни природы, «Наш дом земля» свердловских кинематографистов Л. Рымаренко и В. Волянской. Нет, Соболев отнюдь не одинок, хотя в приобщении экрана к научному эксперименту он все-таки был одним из первых.

Когда смотришь подряд такие фильмы, невольно возникает мысль, что все они тоже совершают некий психологический экспери-

мент над нами, зрителями. И так же как опыты в этих лентах строятся по восходящей — от более простого к более сложному, так и мы поднимаемся по ступенькам знания: фильм — шаг, другой — еще шаг.

Новая работа Ю. Аликова, Ф. Соболева и Л. Прядкина о социальной психологии личности «Я и другие» продолжает тему «узнавания человека», правда, в ином ракурсе, чем это было в «Семи шагах за горизонт». Автор сценария Юрий Аликов очень точно выбрал для эпиграфа строки Франсуа Вийона:

Я знаю, как на мед садятся мухи,
Я знаю смерть, что рыщет, все губя,
Я знаю книги, истины и слухи,
Я знаю все, но только не себя...

Познание человека — одна из важнейших задач современной науки. Воспитывать нового человека, создавать новые, совершенные отношения, строить новое общество невозможно без знания человека, его психологии, скрытых механизмов его поведения. Только одну грань обширнейшей проблемы рассматривают авторы фильма: насколько мы самостоятельны в своих суждениях, как влияют на них другие люди.

Эта работа, несомненно, вызовет споры, к ней проявят интерес психологи. Видимо, и журнал вернется к более подробному разговору об этом фильме. Мне же хотелось здесь лишь упомянуть об одной встрече с этим фильмом, происшедшей в аудитории Киевского университета. Собрались студенты, занимающиеся философией и эстетикой, педагоги, киноведы. Реагировали они чутко. По ходу демонстрации ленты внимательную, настороженную тишину сменял гул, дружный смех. Потом студенты высказывались, не стесняясь. Одни спрашивали, другие пытались спорить.

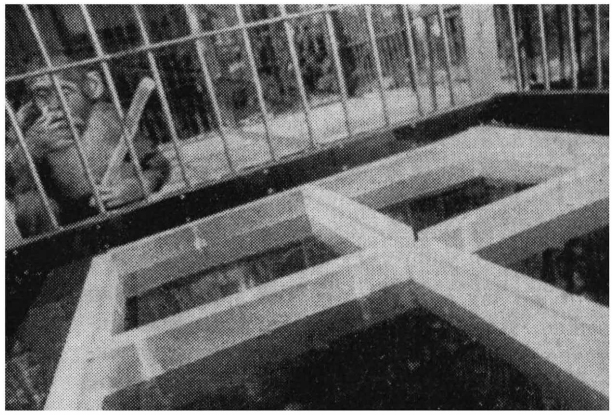
Соболев объяснил:

— Воспитание принципиальности, убежденности каждого человека в коллективе — вот «сверхзадача» картины. Активно воздействуя на разум и сердце зрителя, мы стремимся утверждать нашу идеологию, наш образ мыслей, причем, не дидактически, а в ходе самой ситуации, когда человек в зале должен, не может не д у м а т ь и п е п р и й т и к нужному выводу.

В последний приезд в Киев я увидела и ту небольшую двухчастевую ленту, «зарождение» которой мне довелось наблюдать прошлой весной. «Добрый и злой» (автор сценария М. Рубинштейн, оператор Л. Прядкин, главный консультант — кандидат психологических наук Л. Марисова, экспериментатор — канди-

Ф.Соболев и Л. Прядкин на съемках

Кадр из фильма «Думают ли животные?»



дат психологических наук Е. Кульчицкая) — это как бы пролог к будущему большому разговору о социальной психологии личности и вместе с тем самостоятельное произведение искусства. «Язык» фильма — скрытая камера, действуют в кадре взрослые и дети, психолог разговаривает с ними, и малыши, конечно, не подозревают, что участвуют в съемках,— они просто живут, играют, читают любимые сказки, отвечают на вопросы.

Но однажды случилось необычное: в детский сад пришел взрослый человек, и дети через стеклянную дверь увидели, что он ломает игрушки! Камера фиксирует широко открытые в изумлении и страхе детские глаза, кто-то уже готов заплакать... Человек ушел, и дети вошли в комнату, где громоздились на ковре искалеченные грузовики и домики, пирамидки и куклы. Минутное замешательство, и малыши ринулись к игрушкам; с веселым смехом и визгом они доламывали то, что уцелело. Только одна или две девочки пытались спасти, защитить любимого зайца, мишку... Жесткий эксперимент? Да! Но он убеждает в очень важном. Дети привыкли брать пример со взрослых, подражать им, копировать их слова, поступки. И если взрослый ломает игрушки и никто из старших ему не помешал, значит, э т о м о ж н о, может быть, даже это хорошо...

Потом ребятам объяснили, что это был «злой дядя», они все поняли, раскаяние их было бурным и... активным: они принялись чинить поломанное, «лечить раненых».

Фильм о детях пронизан той же беспокойной тревожной мыслью, которая свойственна лучшим работам Соболева: это мысль о высокой ответственности человека перед человеком, перед природой, перед человечеством. Я убеждена, что многие родители, педагоги, воспитатели, посмотрев этот фильм, надолго потеряют покой. Будут искать пути к воспитанию гуманизма, активной доброты в детях. Этот невысказанный прямо, но достаточно ясно понимаемый п р и з ы в к о т в е т с т в е н н о с т и звучит в первых же кадрах — разным людям задают один и тот же вопрос: если бы из многих качеств (ум, красота, здоровье, настойчивость, доброта, смелость, честность) вам предложили выбрать два, какие вы хотели бы видеть в своем ребенке?

И родители отвечают, называют эти качества, аргументируют свой выбор. Но ни разу, никто не произнес слово «доброта».

А вот дети отвечают иначе. У них спрашивают, за что они любят такую-то девочку. И наперебой сыплются ответы:

— Она сильно добрая...

— Она не бьющая, никого не обижает...

— Она добрая!

Доброта... Вот качество, выше других ценимое детьми. Но способность к активному

добру нужно воспитывать Эксперимент: все дети уверяют, что они любят своих мам. Но вот им роздали апельсины и предупредили, что они могут их съесть сами, а могут угостить маму. А когда ребята собирались домой, выяснилось, что далеко не все сберегли апельсины. Не сберегли для любимой мамы! Объяснения самые разные: «Забыла...», «А моя мама не любит апельсины», «У нас дома конфеты есть!», «А у моей мамы болят зубы...»

Добро для себя и добро для других... Как важно, чтобы наши дети хотели и умели активно творить добро, чтобы они росли коллективистами, чуткими, умеющими сострадать, поступаться чем-то своим, личным для другого!

Последние кадры фильма просты и прекрасны. Играют дети. Кто-то кого-то обидел, кто-то утешает плачущего, кто-то просит игрушку у товарища, а он колеблется, потом все же отдает... Счастливая страна детства, ясные лучистые глаза, нахмуренные, улыбающиеся, смеющиеся прелестные детские лица. А где-то за стенами этого мира продолжается интервью со взрослыми, с родителями, которые «выбирают своим детям» красоту и ум, смелость и честность, настойчивость и здоровье...

— Ну, а доброта? — звучит вопрос, адресованный нам всем.

...Уже давно загорелся свет в зале, уже пора было очнуться и сказать что-то сидевшему рядом Соболеву, а я все не могла вернуться в сегодня. Где-то в глубине сознания настойчиво и тревожно звучал этот вопрос: «Ну, а доброта?» И я думала о своей дочке, которую считают и доброй и щедрой (что не одно и то же!), а вот недавно она ушла из дома, оставив меня грипповать с температурой. «Может, врача вызвать?» — спросила уже одетая... Когда же упустила я, прозевала момент, чтобы позаботиться о первых ростках доброты и чуткости в ее душе? Может, когда она приносила мне из детсада половину конфетки, а я, растроганная, уговаривала: «Съешь, доченька, сама!»?

— Хороший фильм, спасибо,— наконец произнесла я. Есть в нем светлое и тревога есть, но такая, без которой, наверное, нельзя жить.

...Я знаю его разным: бурно-деятельным, целиком поглощенным работой, способным говорить часами о каком-нибудь танце пчелы. Видела его и в периоды, когда только задумывается будущий фильм — переполненного замыслами, планами, смелыми догадками. Видела и совсем другим — каким-то тихим, уставшим. Это бывало признаком сложного процесса переоценки сил и возможностей, строгого недовольства собой. Такие отливы знакомы истинно творческим людям. Впрочем, Соболев почти всегда недоволен собой, ему всегда мало того, что он может, умеет, мало того, что он открывает людям. «Показываем людям каплю из океана, мол, дескать таков весь океан,— рассуждал он как-то.— А ведь людям нужен океан, а не капля!»

Минувшее лето он провел в тайге. Снимал с товарищами ленту о страшном стихийном бедствии — лесных пожарах. О людях, побеждающих огненную стихию, о человеке, рисковавшем жизнью, чтобы спасти таежных оленей. Два с половиной месяца они в сложнейших условиях снимали ленту о защитниках природы, о единстве человека и природы. О советском гуманизме.

Когда пришло известие о присуждении Ю. И. Аликову, Ф. М. Соболеву и Л. Ф. Прядкину Государственной премии СССР за фильмы «Язык животных» и «Думают ли животные?», Соболев уже был поглощен новой работой. На сей раз это должна быть лента о тайнах нашего мозга, о неизведанных и глубоко скрытых его резервах и возможностях— «Прорыв в сверхпамять».

Вот почему, когда я позвонила в Киев, чтобы поздравить его с Государственной премией, а заодно спросить, как он себя чувствует в новом качестве — лауреата, Соболев ответил, что теперь «будет еще труднее». А новая картина обещает быть особенно сложной, сложнее, чем предыдущие...

И снова я уловила в его голосе тревогу, похожую на предвкушение боя. И одновременно, так мне показалось, на предчувствие победы.

искусство КИНО искусство

за рубежом

Поездка в Пхеньян

Даль Орлов

«Одна заря сменить другую спешит, дав ночи полчаса...» Так и было. Корейские летчики вели «ИЛ-18» по маршруту Москва — Пхеньян, и небесная сфера в иллюминаторах поворачивалась, окрашиваясь в глубокие сине-голубые и алые тона, в полном согласии с астрономией: летишь на восток — теряешь ночь.

Впрочем, терять не обязательно... Нашел возможность отдохнуть корейский полковник, сбросивший китель и проспавший всю дорогу, уютно расположившись на трех кряду свободных креслах. А вот группа кубинских борцов, полная команда — от наилегчайшего веса до тяжелого—бодрствовала. То и дело ребята вызывали бортпроводниц и просили сайду — лимонад. Традиционно обаятельные стюардессы дарили крепким чернокожим пассажирам улыбки и разливали сладкую воду из бутылок в пузатые тяжелые бокальчики.

Забегая вперед, скажу, что обратная наша дорога тоже, как говорится, совпала с путями развития спортивных связей КНДР: с нами летела сборная страны по волейболу — рослые застенчивые девушки, которых я узнавал потом в олимпийских телерепортажах из Мюнхена.

Какое отношение это имеет к заметкам о кино КНДР? Думаю, имеет. Дело в том, что наша делегация, приглашенная в страну (одновременно с коллегами из Польши, Венгрии, Румынии, Болгарии, ГДР и ЧССР) Обществом по экспорту и импорту кинофильмов, познакомилась не только с программой киностудий народной Кореи. Программа, предложенная гостеприимными хозяевами, оказалась шире и многообразнее. Впечатления, навеянные экраном, обогатились наблюдениями жизни и облика республики, встречами, беседами...

Поэтому не удивительно, что в моей памяти соседствуют и волейболистки из самолета, и замечательный корейский стрелок Ли Хо Джун, чей портрет недавно был опубликован в «Советском спорте», и безвестные футболисты, что гоняли мяч на площадке недалеко от дома, где мы жили в Пхеньяне, и цветная кинолента «Под знаменем Трудовой партии Кореи», которую нам показали на одном из просмотров: яркое, масштабное зрелище — массовое гимнастическое выступление тридцати тысяч человек, посвященное сорокалетию со дня основания Корейской Народной Революционной Армии.

Фильм как бы обобщил и организовал

первые, разрозненные впечатления, воссоздав документальный портрет человека новой трудовой Кореи, развитого физически и мобилизованного духовно.

А вот другой пример для размышлений в том же плане. Воспоминания о походе в Пхеньянский дворец пионеров переплетаются с тем, что было в документальной картине «Песни и танцы питомцев детских садов Пхеньяна».

Бутоны будущего

Известное наше изречение «дети — цветы жизни» в корейской версии звучит несколько иначе, сохраняя тот же смысл: «Дети — бутоны будущего нашей Родины».

Эти черноглазые «бутоны» в красных галстуках встретили нас у входа в великолепный Дворец пионеров, сооруженный на холме в одном из центральных районов города. Дело было после обеда, и до самого вечера нас водили по кабинетам, классам, репетиционным и спортивным залам. Естественно, не по всем — их слишком много. За каждой дверью нас ожидало небольшое представление: в одном случае — микроконцерт хореографического кружка, в другом — игра на народных инструментах, в третьем — юные скульпторы и рисовальщики, поглядывая на гостей, лукаво изображали творческое вдохновение, изо всех сил стараясь сосредоточиться на листах ватмана и разноцветных кусках пластелина. В просторном помещении с высоченным потолком мы увидели настоящий реактивный истребитель, в кабину которого по очереди залезали ловкие мальчики и, слушая указания педагога, что-то там крутили и нажимали. В следующем помещении другие мальчики стреляли из маленьких ружей по движущимся целям.

А вечером, уже в большом зале, состоялось обширное представление из двух отделений. Юные исполнители продемонстрировали свое мастерство в пении, танцах, игре на разных — европейских и национальных — инструментах, читали стихи, разыгрывали скетчи и пантомимы. И мне стал ясен жизненный, реальный подтекст упомянутой полнометражной ленты «Песни и танцы питомцев детских садов Пхеньяна», снятой с очаровательной уверенностью в том, что дети есть дети — даже если их показывать с одной точки, без особых операторских ухищрений.

В числе увиденных документальных картин была и еще одна, по смыслу примыкающая к этой —«Дети, не завидующие никому на свете». Она знакомит с отличными садами и яслями, открытыми при заводах и в селах. Обитателям их в самом деле завидовать кому-либо трудно — нет причин.

В корейских семьях бывает по многу детей, часть забот о них принимает на себя государство. Широкая сеть яслей, детских садов, школ, в которых юные граждане проводят большую часть дня, в значительной степени облегчает их воспитание. И тут можно обратиться еще к одной документальной ленте —«Трудящиеся женщины Кореи», показывающей, сколь успешно трудятся корейские женщины в самых разнообразных областях — в промышленности, в сельском хозяйстве, в медицине, в педагогике. Они спокойны за своих детей: те — под присмотром государства.

Я не останавливаюсь на разборе художественных качеств названных лент. Им можно было бы предъявить ряд претензий: они порой перегружены дикторским текстом, авторы не используют возможности прямого репортажа, киноинтервью. И тем не менее, эти документальные ленты дают представление о жизненно важных предметах и приметах действительности.

Строить и отстаивать

...Город Пхеньян раскинулся по обе стороны реки Тедонган, которая впадает в Западно-Корейский залив. Если мысленно провести прямую линию от столицы КНДР на восток, она приведет в город Вонсан, расположенный на берегу голубого Восточно-Корейского залива. Чтобы попасть в Вонсан, надо вечером сесть в неторопливый пассажирский поезд, который за ночь преодолеет горный перевал, и утром вы будете у цели. За двадцать последних лет Вонсан удалось поднять из руин (здесь ни одного дома не пощадила вой-

на). Сейчас это аккуратный приморский городок с современным отелем, домами отдыха и санаториями, с широким песчаным пляжем, к которому подступают противостоящие влажным бризам раскидистые сосны.

Тупоносый пароходик, пропустив на верхнюю палубу группу гостей-кинематографистов, успевших к этому моменту перезнакомиться и сдружиться, ибо дни долгих просмотров были уже позади, медленно шел к выходу из просторной бухты. Каменная городская набережная отодвигалась все дальше, а клочковатый, как густое зеленое облако, остров в противоположной стороне бухты все приближался. Справа оставались островки поменьше, тоже зеленые, но не распластанные вдоль воды, а торчащие вертикально, с крутыми, зазубренными боками. Припекало солнце, и пассажиры то и дело брались за стаканчики с прохладной сладковатой сайдой. На море, как и на огонь, или — на маленького ребенка, можно смотреть бесконечно. Такое созерцание, как говаривали в старину, сродни душевной благодати. Однако здесь воспоминания замутили, рассеяли благодать... Именно на этой воде, в виду Вонсана, был в свое время задержан пограничниками американский корабль-разведчик «Пуэбло», а вслед за тем небо над Вонсаном угрожающе прошили эскадрильи американских самолетов.

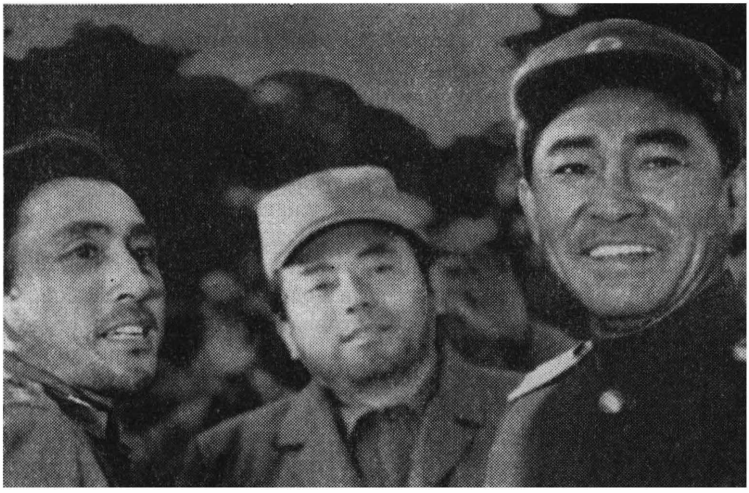
После прогулки по заливу наш путь лежал дальше, на юг, вдоль побережья, в Алмазные горы — жемчужину и гордость страны. Кто не видел Алмазных гор, тот не видел Кореи,— говорят здесь. Вскоре мы смогли в этом убедиться сами.

Живописная прибрежная полоса тянется вплоть до самой 38-й параллели, которая совсем близко. Автобус мчался мимо плоских квадратов рисовых полей; на них, согнувшись под прямым углом, по колено в воде работали крестьяне, а на дорогу через равные промежутки времени выходили пограничники в защитных гимнастерках с автоматами на груди и провожали нас долгими взглядами.

В этих местах становилась особенно ощутимой главная особенность жизни страны: стремление к миру и созиданию, соединенное с готовностью в любой момент стать на защиту завоеваний народной власти, дать отпор агрессору, коль скоро он осмелится нарушить мирные будни. Это мы почувствовали здесь, в районе 38-й параллели, которая, как рубец, рассекает страну надвое; об этом нам говорил бывший военнослужащий товарищ Ким; эта мысль пронизывала и программу Государственного ансамбля песни и пляски «Мансудэ», увиденную нами в один из вечеров в Пхеньяне. И если рассматривать киноискусство страны в целом, то и оно, при всем разнообразии коллизий и сюжетов, сцементировано именно этим настроением, этой мобилизационной готовностью строить и отстаивать: строить новую жизнь, отстаивать ее в борьбе с агрессорами, если понадобится...

Наше пребывание в КНДР совпало с Пленумом ЦК Трудовой партии Кореи, который наметил конкретные мероприятия по последовательному претворению в жизнь курса на обязательное десятилетнее школьное обучение и однолетний дошкольный всеобуч. В те дни произошло и другое событие, привлекшее внимание всего мира: было опубликовано «Совместное заявление Севера и Юга», подтвердившее желание обеих сторон самостоятельно и мирно объединить страну. Надо было видеть, с каким торжеством разворачивал перед нами газету переводчик и взволнованно читал этот документ.

Тогда мы узнали, что на состоявшейся пресс-конференции заместитель председателя Кабинета министров КНДР Пак Сен Чер (чье выступление тогда же распространило ТАСС) сказал: «Поскольку «угрозы агрессии с севера» против Южной Кореи не существует, не требуется какого-либо «покровительства» и наша нация решает свои внутренние вопросы согласно собственным убеждениям, то американские империалисты не должны больше вмешиваться во внутренние дела нашей страны, а должны без промедления убраться вместе со всеми своими агрессивными вооруженными силами. Настало время, когда и японским милитаристам следует изменить свою позицию в отношении нашей



«Рапорт от № 36»

«Девушка-цветочница»

страны... Хотя сегодня Северная и Южная стороны имели переговоры в ограниченных масштабах, в недалеком будущем будут осуществлены широкое передвижение, всесторонние переговоры и обмен, и тогда мы скоро блестяще добьемся исторического дела объединения родины, чего так жаждала вся нация».

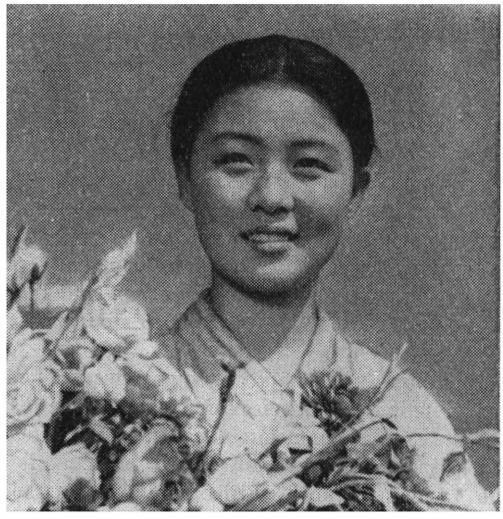
Так было... так есть!

Показанные нам художественные фильмы явились своего рода ретроспекцией истории народа за последние десятилетия. Тематически все картины как бы делились на три группы: фильмы, посвященные прошлому, когда народ находился под игом помещиков

и японских милитаристов, когда только пробуждались ростки революционного самосознания и делались первые шаги на пути перехода от национально-освободительной борьбы к коммунистическому движению; затем — фильмы, рассказывающие о борьбе и победах Народной армии в ходе Отечественной освободительной войны; наконец, картины, посвященные сегодняшнему дню трудовой Кореи.

В такой последовательности, видимо, и надо о них рассказать...

Запомнилась картина, снятая режиссерами Пак Хаком и Цой Ик Гю на Корейской киностудии художественных фильмов по сюжету известной пьесы «Девушка-цветочница». Этот суровый рассказ о тяжкой доле простых крестьян согрет искренним волнением авторов картины за их судьбы; любовно и заинтересованно показаны душевная красота, благородство людей труда, их долготерпение, которое сменяется наконец бурным протестом, революционным взрывом. Из числа самых забитых вырастают борцы, вступающие в непримиримую схватку с угнетателями и одерживающие победу.



«Девушка-цветочница»

Неторопливая, ритмически выверенная манера поэтического рассказа позволяет зрителям вглядеться в героев фильма, полюбить их, глубже пережить драматические повороты их судеб.

Героиня фильма — девушка Ко Пун рано лишилась отца и вынуждена каждый день ходить в город, продавать цветы, чтобы добыть деньги на лекарства для больной матери.

Мать батрачит у помещика, силы ее на исходе. На руках у женщины еще одна дочь, младшая, Сун Хи, ослепшая после того, как злая помещица опрокинула на нее раскаленную жаровню. Старший брат Ко Пун — Чхор Ен, охваченный чувством мести, поджигает дом помещика. Его отправляют в тюрьму. Расставание с Чхор Еном, ослепление Сун Хи, ряд других эпизодов сыграны и сняты с большой выразительной силой.

Много еще событий происходит на экране: смерть матери Ко Пун, долгие поиски брата, попытка управляющего погубить в лесу маленькую Сун Хи, спасение девочки, возвращение брата в родное село вместе с революционными партизанами.

Один из эпизодов картины особенно врезается в память: маленькая Сун Хи выходит на окраину деревни и под большим деревом ждет сестру. Фиолетовый закат, тонкий силуэт девочки, корявая тень дерева — как рефрен повторяется этот кадр несколько раз, без слов говоря о горе и надежде...

Этот новый фильм невольно ставишь рядом с другим, выпущенным в 1949 году—«Моя Родина» (сценарий Ким Сын Гу, режиссер Пак Хак). Он скромнее внешне — черно-белый, на узком экране, но в нем тоже повествуется о судьбе крестьянской семьи, о борьбе с помещиками, о партизанском движении против японских империалистов, о победе сил освобождения и торжестве народной власти.

Показательно, что такие именно темы с первых шагов корейской кинематографии были для нее коренными, изначальными, определяющими многое в дальнейших разработках и поисках.

Постановщик картины «Моя Родина»,

осваивая специфику кинематографа как искусства, решительно уходил от примет театральности на экране, опирался, несомненно, на опыт советской классики, как бы синтезируя в своем кинематографическом видении уроки Эйзенштейна и Пудовкина. Автор вводит в финал картины подлинные документальные кадры, показывающие провозглашение народной власти и вызванное этим ликование народа. Фильм «Моя Родина» до сих пор не утратил интереса для зрителя и является прекрасным образцом нового прогрессивного кино Азии.

Традиции реализма, патриотической направленности, политической активности живут в фильмах, посвященных событиям периода Отечественной освободительной войны против американского агрессора. В каждом отдельном случае авторам сопутствует разная степень творческой удачи, но очевидно стремление создавать острые сюжеты, четко выявлять расстановку классовых сил, дать сильные характеры сознательных борцов за народное дело. Многое в этом направлении достигнуто. Многое, но не все. Так в картине «Рапорт от № 36», поставленной режиссером Ким Гир Хо на студии «8 февраля», картине, по жанру своему тяготеющей к приключенческим фильмам о разведчиках, привлекает не только сложная связь событий вокруг действий «№ 36»— работника общественной безопасности КНДР, но и разработка характеров двух антиподов: самого «№ 36» и бывшего помещика Ян Тхе Сона. А вот в детективах типа «Магнолия» или «Сияющие звезды» производства той же студии обилие сюжетных поворотов не всегда способствует выявлению человеческих индивидуальностей как главных героев, так и тех, кто их окружает. Образ разведчицы Пун Ок из фильма «Магнолия» и разведчика Хек Чхора из фильма «Сияющие звезды», засланных в стан врага для руководства подрывными группами, могли быть более емкими, а действия их ситуационно и психологически более оправданными.

Вообще говоря, жанр, который у нас принято называть политическим детективом, пользуется большим вниманием корейских кинематографистов, но, может быть, их стоит предостеречь от опасности сюжетного штампа, несколько шаблонного, облегченного показа и врагов и тех, кто с ними борется.

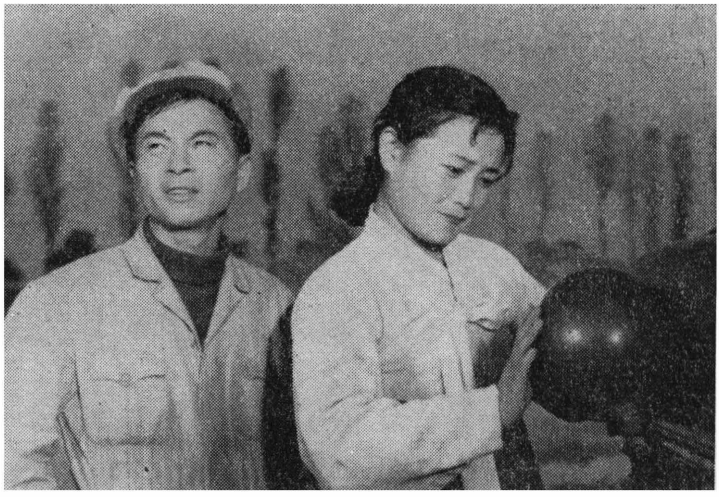
В наших многочисленных встречах и беседах с работниками кино КНДР корейские друзья просили нас, своих товарищей, быть откровенными в суждениях об увиденных фильмах. Ибо в каждом замечании, даже субъективном, они готовы были искать рациональное зерно. Имея в виду их призыв, мне и захотелось поговорить о некоторых картинах дружески и откровенно...

Еще один фильм, тематически примыкающий к только что названным, оказался предназначенным для детской аудитории. «Сын машиниста» (постановщики Чжен Дон Мин и Чжу Дон Вор) по своему темпераменту, сюжетной заостренности и разработке детских характеров представляется мне как бы корейской версией «Красных дьяволят».

Действие картины относится к осени 1950 года, идет Отечественная освободительная война. На территории, временно оккупированной врагом, сформирован и успешно действует партизанский отряд. Пионер Чхан Хо и его товарищи становятся свидетелями варварского разрушения американцами железнодорожной станции, они видят, как взрывают паровоз, на котором работает машинистом отец мальчика, видят, как отца арестовывают. Пионеры создают свой отряд маленьких мстителей и начинают борьбу. Сначала они действуют по собственной инициативе, но затем, встретив своего бывшего пионервожатого, продолжают, уже под руководством партии, активно помогать перешедшей в наступление Народной армии. Им удается захватить состав, на котором пытались убежать янки, перебить врагов, и на отвоеванном паровозе уехать на Север, в Пхеньян.

Эта лента наверняка будет хорошо приниматься детской аудиторией и принесет пользу как произведение, воспитывающее уважение к подвигу и патриотические черты характера. Но немного смущает одно обстоятельство — наличие натуралистических элементов в отдельных сценах. Вероятно, избавление от

«Путь на родную землю»



«Два бригадира, два бойца»

них придало бы фильму более точную педагогическую направленность. Однако, повторяю, здесь я высказываю свою точку зрения, быть может, не вполне учитывая конкретные цели постановщика и характер аудитории, на которую картина рассчитана в первую очередь.

Когда сегодня я вспоминаю все увиденные фильмы, а их было немало, то, невольно сравнивая, память настоятельно выделяет цветную картину «Путь на родную землю» (киностудия художественных фильмов, сценарий Ким Се Рюна, постановщик Ким Ен). Почему именно эта лента среди других фильмов о современности так обратила на себя внимание?

Сначала несколько слов о сюжете, чтобы ясно стало, каким жизненным материалом

«Цветущий край»

оперируют авторы, какая проблематика их волнует. Здесь рассказывается о выпускнике технической школы Кен Су, который хорошо играет на скрипке и фортепиано. Однажды юноша занял даже первое место на конкурсе кружков художественной самодеятельности. (Тут мне снова вспоминается концерт во Дворце пионеров...) Занял первое место и получил лестное для него предложение работать в театре. Таким образом, кажется, и должен был бы определиться путь интеллигентного мальчика, выросшего в семье врача. Но когда Кен Су был готов уже дать согласие, он невольно оказался свидетелем разговора в доме, из которого узнал, что его настоящие отец и мать погибли во время войны, совершив подвиг, отстаивая от врагов родное село. Выяснилось также, что отец мечтал о том времени, когда наступит мир и он распашет болотистое поле на окраине родного села и засеет его рисом. Кен Су принимает решение ехать в село, где он родился и где помнят его отца. Сын хочет завершить его дело. И вот он, неумелый, неловкий, не знающий, с какого конца взяться за дело, осваивает нелегкий сельский труд, снося насмешки очаровательной Мен Ок, побеждая недоверие окружающих. Проявив старание и сметку, он находит возможность превратить болото в рисовое поле. Сцена, где Кен Су и Мен Ок, пришедшая в конце концов ему на помощь, до рассвета работают в поле, буквально штурмуют болото,—кульминационная и одна из лучших в этом фильме.

В картине идея трудовой преемственности поколений, любви к родной земле, высшего призвания — быть полезным и нужным родине — обретает образное, поэтическое воплощение. Фильм хорошо снят оператором Чжон Бон Чу, которому особенно удаются тонкие живописные пейзажи. В картине гармонично уживаются и юмор, и патетика, и лирика. Материал отобран строго в соответствии с замыслом автора; идея произведения без навязчивости, но последовательно вытекает из прямого действия, из характеров и поступков персонажей.

С некоторым опасением шли мы смотреть фильм «Цветущий край», снятый на киностудии художественных фильмов по сценарию Хан Бок Гю режиссером Ким Ен Хо. С опасением, потому что перед началом прочитали аннотацию, в которой сообщалось: «Фильм посвящен борьбе сельскохозяйственных тружеников, которые революционизируют и преобразуют свои семьи и все село по образцу рабочего класса и усердно продвигают социалистическое строительство в деревне». Даже делая скидку на некоторую стилистиче-

скую шероховатость перевода, можно было предположить, что мы увидим нечто декларативно-прямолинейное, нечто стоящее ближе к тезисам, чем к живому искусству.

К счастью, этого не случилось.

А сама история заключается в следующем. Демобилизовавшись из армии, вернулся домой герой фильма Бен Чхор и поразился радостным переменам, которые произошли в родном селе. Кооперативный способ ведения хозяйства дал свои замечательные плоды. Люди трудятся с воодушевлением, трудятся все, кроме его младшего брата — Бен Ги, мечтающего перебраться в город, а пока коротающего рабочие часы в тени под деревом. (Актер Пак Мин, играющий этого лентяя, несомненно наделен комедийным даром.) Мало того. Пришлось еще Бен Чхору стыдиться и отца, который никак не хотел жить по-новому, не умел преодолеть в себе частнособственнических инстинктов. Мог ли наш герой смириться со всем этим? Нет, конечно! Он безуспешно увещевает отца и брата, и не известно, сколько бы так могло продолжаться, не помоги случай, который заставил их взглянуть на себя и на жизнь по-иному.

Вспахивая поле, молодежь обнаружила в земле горшок со старыми документами, принадлежавшими когда-то помещику Хвану и наделявшими его безраздельной властью над односельчанами. Авторы используют это как повод, чтобы показать несколько трагичных картин прошлого. И здесь фильм достигает высокого эмоционального накала. Особенно в сцене смерти матери Бен Чхора и Бен Ги, которая гибнет после аварии на мельнице, где отрабатывала долг помещику.

К сожалению, не вся лента выдержана на должном художественном уровне, она несколько облегченно показывает процесс перевоспитания отрицательных персонажей, но в ней заключен и ряд существенных достоинств, позволяющих считать картину «Цветущий край» работой, характерной для корейских кинематографистов.

Можно было бы еще подробно поговорить о комедии «Два бригадира, два бойца», образно и весело раскрывающей тему весьма важную — связь народа и армии; о цветном широкоэкранном фильме «Воздушная арена», где незамысловатый игровой сюжет становится поводом для показа впечатляющей цирковой программы, и, воспользовавшись случаем, можно было бы описать наше посещение Пхеньянского цирка, возведенного здесь недавно в согласии с лучшими образцами мировой архитектуры, располагающего высококвалифицированной труппой артистов-виртуозов, можно было бы, наконец, подробно остановиться на фильме «Рассказ об одной медсестре», а также на опере с тем же сюжетом — «Верная дочь партии», которую мы слушали и смотрели в театре. Но, думается мне, пришла пора сообщить наконец о том, что же представляет кинематография Корейской Народно-Демократической Республики в целом, в ее, так сказать, цифровом и организационном выражении.

Все силы — новому кино

Прежде всего о нашем посещении студии «8 февраля». Студия молодая, гораздо моложе, чем Корейская киностудия художественных

«Воздушная арена»

«Рассказ об одной медсестре»

фильмов, образцы продукции которой уже мною упоминались. Основана она в мае 1959 года и получила название в честь дня образования Корейской Народной Революционной Армии. На свободных пустырях недалеко от Пхеньяна выросли новые корпуса, и уже в 1962 году появились первые фильмы. Творческая программа нового кинематографического организма предусматривала как главную цель — способствовать своим искусством росту революционного самосознания масс, патриотическому воспитанию трудящихся, рассказывать о славной истории Народной армии, а также о ее сегодняшнем дне.

Именно на студии «8 февраля» были созданы такие заметные кинопроизведения, как «Высота 1211», «Женщины села Намгам», «Песни на фронте» (эта лента представляла корейскую кинематографию на Втором фестивале фильмов стран Азии и Африки в Ташкенте), «Рассказ об одной медсестре».

Мы подробно беседовали с директором студии товарищем Чха Ке Реном, который с гордостью водил нас по павильонам, цехам, лабораториям и рассказывал о том, что на студии работает тысяча человек, что в труппе штатных актеров —120, что в год выпускается от 15 до 18 фильмов, что сейчас в работе — пять картин, и что после того, как готов сценарий, на весь съемочный период здесь отводят примерно месяц...

Живописно выглядит территория этой кинофабрики. Разбит большой фруктовый сад, цветники, в обширном пруду можно ловить рыбу, у причала сгрудились прогулочные лодки. Все сделано руками энтузиастов—работников студии. Ведь они проводят здесь большую часть дня, и студия не только образно, но и по существу является для них родным домом.

И для юной Сон Ен Ок, выпускницы Института актеров театра и кино, для которой главная роль в фильме «Рассказ об одной медсестре»— шестая картина. И для актера, кото-

рый в том же фильме играет роль парторга, одновременно являясь и парторгом студии,— для заслуженного артиста республики Ким Рен Чо, за плечами которого сорок кинофильмов. В прошлом году он приезжал в Ташкент на фестиваль, видел «Укрощение огня» и в восторге от работы Кирилла Лаврова. А раньше, во время войны, Ким Рен Чо был летчиком, причем летчиком высокого класса. В 27 лет пошел в институт, окончив его, работал в театре народной армии, стал сниматься. Сейчас он занят в фильме «Весна пришла в борьбе», рассказывающем о революционном движении в Южной Корее. Планы? Будет пробоваться на роль боевого летчика в новой картине.

Побывали мы и на Корейской киностудии документальных фильмов, убедились что и здесь техническое оснащение, квалификация работников стоят на весьма высоком уровне.

Общий объем кинопродукции КНДР — 40—45 художественных и до ста научно-популярных и документальных фильмов в год — выдвигает республику в первые ряды развитых в кинематографическом отношении стран Азии и Африки. Лучшие картины, несомненно, свидетельствуют о том, что она располагает талантливыми творческими кадрами, способными работать на уровне выдвигаемых перед ними требований. Расширяются международные связи корейских кинематографистов. Приезд большой группы киноработников социалистических стран — одно из проявлений этого процесса.

Корейские товарищи говорили нам, что особенной любовью зрителей в их стране пользуются советские фильмы, наиболее полно воплощающие идею созидания и революционного преобразования мира. Они называли такие наши ленты, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Мать», «Повесть о настоящем человеке», «Железный поток» и другие, которым сопутствует особый успех.

Не считая армейских, в стране действуют 4 тысячи киноустановок, из них половина — стационарных. В каждом селе имеется своя кинопередвижка. Шестьдесят процентов всех картин показывается сегодня на широком экране. Двадцать кинотеатров действуют только в Пхеньяне, а всего их в стране — около двухсот; кроме того, фильмы демонстрируются в более чем трех тысячах клубов.

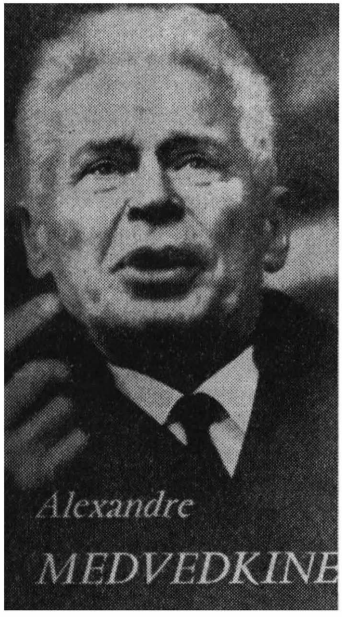
Прокат, производство отечественных и приобретение зарубежных фильмов, особенно у стран социалистического содружества, имеют заметную тенденцию к росту.

Определяющая линия общего идейного движения корейского кино в полной мере совпадает со столь характерным для сегодняшнего прогрессивного мирового кинематографа интересом к активно наступательному политическому фильму. Идеи борьбы с американским империализмом и японским милитаризмом, благородное стремление к мирному объединению Родины своими силами, без чужого вмешательства, показ разительного контраста между прошлым и настоящим, того, как народ жил, когда власть принадлежала капиталистам и помещикам, и того, как он живет теперь в условиях демократии и строящегося социализма, понимание роли кинематографа как мощного средства воспитания народа в духе патриотизма, готовности с оружием в руках отстаивать свою свободу и независимость — вот что показательно сегодня для экрана Народной Кореи.

Но ведь кинематографический процесс нигде не складывается из одних только удач. Случается, что точная пропагандистская направленность нет-нет, да и обедняется однообразием выразительных средств, штампом, когда прямолинейностью снижается творческое, художественно емкое решение важной и нужной темы. Вот почему, думается мне, дальнейшие успехи кинематографии КНДР при сохранении и умножении всего лучшего, что ею достигнуто, лежат на пути освоения ее мастерами новых пластов жизненного материала, еще более пристального внимания к жизни и чувствам человека-труженика, большего разнообразия в формах и методах художественного анализа его духовного мира, действительности, в которой он живет и которую преобразует — широко используя лучший опыт советского киноискусства и всего прогрессивного, что есть в мировом кино.

Пхеньян — Москва

Медведкин во Франции



«Нужно бросить все дела и идти смотреть этот самый интересный фильм года». Такими словами еженедельник «Леттр Франсэз» рекомендовал своим читателям фильм А. И. Медведкина «Счастье», который спустя 38 лет после его создания был впервые показан парижанам 1 декабря 1971 года.

Фильм этот открыл для себя известный французский кинодокументалист Крис Маркер в Бельгийской синематеке и подготовил его к выпуску во Франции, сопроводив 33-минутной лентой-предисловием «Поезд в пути». Она посвящена «Кино-фабрике поезду Союзкино», который организовал Медведкин в 1931—1932 годах. Что же в творчестве Медведкина привлекло французских кинематографистов, поставивших своей целью «развивать кино вместе с народом и для народа»? Стремление «вносить свой вклад в революционное преобразование общества, без чего счастье остается вечным мифом»,— так сформулировал ответ на этот вопрос критик Роже Досс. Вот почему киногруппа, возникшая на заводе в Безансоне с помощью маркеровского объединения СЛОН («Общество по прокату новых произведений») и поставившая своей задачей на языке кино говорить о самых животрепещущих проблемах жизни и повседневной борьбы рабочего класса (См. «ИК» 1971, № 11 и 1973, № 1), была названа «группой Медведкина».

Опыт «кинопоезда» Медведкина захватил воображение французских кинематографистов. Деятельность киногруппы из 32 человек, имеющей в своем распоряжении 3 вагона, переделанных в монтажную, лабораторию и кинозал, отснявшей за 294 дня на колесах 24565 метров пленки (70 фильмов), была определена газетой «Юманите» как «волнующий эксперимент политического кинематографа».

Смелому вторжению кинематографа в жизнь — вот чему учатся у советского кино 30-х годов режиссеры и операторы «борющегося кино» годов 70-х. «Фильмы, снятые на заводах и в колхозах, показывались тут же, на месте. Они помогали рабочим и колхозникам разобраться в своих проблемах. После каждого показа разгорались дискуссии, зрители вместе искали практическое решение того или иного вопроса»,— так в газете «Монд» описывает Жан де Баронселли деятельность «кинопоезда» и заключает: «Теперь, спустя тридцать лет, советский опыт не потерял своей актуальности. Крис Маркер и его группа снова поставили на рельсы поезд сражающегося кинематографа».

Большую часть фильма «Поезд в пути», начало которого посвящено бурным годам становления молодого Советского государства, занимает рассказ самого А. И. Медведкина о «кинопоезде». И почти все критики обращают внимание на тот факт, что именно в результате деятельности «кинопоезда», часто снимавшего и сатирические ленты, возник замысел создания фильма «Счастье».

Рассказывает Крис Маркер: «Я смотрел ретроспективу советского кино от «Октября» до Барнета. И вдруг неизвестный фильм неизвестного режиссера, такой же прекрасный, как произведения Эйзенштейна, такой же народный, как музыка Мусоргского, потрясающий. Это было «Счастье» Александра Медведкина... Во время работы над французским вариантом мы просмотрели «Счастье» сотни раз, мы знаем этот фильм наизусть, но каждый раз мы открывали в этом фильме новую красоту в композиции планов, в смелости монтажа, в употреблении иносказания. «Счастье» — фильм одновременно поэтический и политический. Он связан с конкретным историческим моментом. «Счастье» передает революционный дух того времени».

Французские зрители 70-х годов сумели почувствовать революционный дух старой советской ленты. Вот что пишет Мишель Капденак в статье «Смех на службе Революции», опубликованной в еженедельнике «Леттр Франсэз»: «Хмырь — герой «Счастья». Герой — символически, потому что «Счастье» — это басня, написанная в воспитательных целях, но в стиле комедии-бурлеска, на первый взгляд, близком произведениям Чаплина и Китона. Это история мужика, бедного крестьянина, история его перехода от царской феодальной эпохи к революции и коллективизации. Этот переход труден, противоречив, полон конфликтов и проблем врастания в новую социальную систему, разрушающую собственническую психологию старого крестьянина.

Несчастья Хмыря... трактуются Медведкиным с таким умом и юмором, с такой проницательностью, что реальности не наносится никакого ущерба, даже при сознательной стилизации».

Многие критики приводят одобрительный отзыв Эйзенштейна о фильме Медведкина, в котором «Счастье» сравнивается с лучшими лентами Чаплина. Интересно, что одновременно со «Счастьем» в Париже шли на экране чаплинские

Не только зрители, но и читатели французской киноперiодики проявили большой интерес к творчеству советского кинорежиссера А. Медведкина и созданному им «кинопоезду». Французские журналы «Ревю дю синема. Имаж э сон» и «Аван-сен» воспроизвели эти снимки на своих страницах.

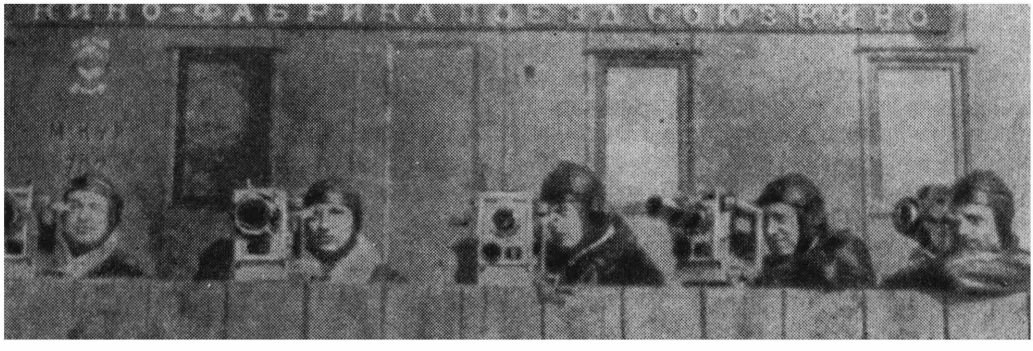
«Новые времена». Эти два фильма были провозглашены лучшими из месячного проката.

В связи с успешной премьерой в Париже Крис Маркер собирается показать «Счастье» в кинотеатрах всех стран Западной Европы, Канады, США. С фильмом Медведкина уже ознакомились английские зрители.

Многие кинематографические журналы посвящают большие разделы и целые номера творчеству Медведкина. Журнал «Ревю дю синема. Имаж э сон» наряду со статьями о фильме «Счастье» опубликовал отрывки из воспоминаний Медведкина, а также подробные аннотации каждой из семидесяти лент, отснятых бригадой «кинопоезда».

В специальном медведкинском номере журнала «Аван-сен» французские читатели могут ознакомиться с текстом фильма «Поезд в пути», режиссерским сценарием «Счастья» и с изложением сценария сатирической комедии «Окаянная сила» — неосуществленным замыслом Медведкина.

Все пишущие о фильмах А. И. Медведкина сходятся в одном — они служат примером того, как кинематограф может участвовать в строительстве нового мира.



Фильм — к барьеру!

Осетрина второй свежести

А. Асаркан

«Как преуспеть в любви» («Comment réussir en amour»). Сценарий Аннет Ведеман. Режиссер Мишель Буарон. Оператор Робер ле Фебр. Музыка Жорж Гарваранс. Производство «Франс синема», «Манник фильм», «Франко-фильм» (Франция).

Наконец-то появился фильм, на который дети до 16 лет допускаются, несмотря на то, что он французский и называется «Как преуспеть в любви». Но только там ничего такого не показано. Просто он такого качества, что совершенно безразлично, кто его пойдет смотреть. А смешные трюки и фарсовые ситуации, которых там немало (хотя и не так много, чтобы смеяться до упаду), понятны каждому, и, может быть, в детстве над такими вещами (как теща зятю ноги переломала, но и сама руку вывихнула) смеются как раз охотнее, потому что деньги на кино дала мама.

Серьезные толстые журналы, собственно, не должны бы заниматься подобными фильмами, поскольку победа, которую тут может одержать критическая мысль, непристойно легка, и въедливый рецензент, проницательно указавший на примитивность примитивных персонажей и банальность банального сюжета, будет выглядеть самодовольным педантом, вроде министра-администратора из комедии Евгения Шварца:

— Это, я бы сказал, вздор. Бред, как я это называю.

Рассмотрению, стало быть, подлежит только вопрос, зачем этот фильм купили. Почему кинопрокат, в то время как французское кино имеет те и эти достижения и такие и сякие имена, понижает в глазах нашей многомиллионной аудитории престиж искусства, давшего миру Клера, Клемана, Карне, Клузо и Кайатта.

Но и тут особенно говорить не о чем. Купили, чтобы у публики был выбор. Что вы за младенцы такие, чтобы кинопрокат охранял вашу эстетическую невинность? Следите за собой сами. Фильм, повторяю, настолько плох, что не может навязать свой вкус, вернее, свое безвкусие, он не в состоянии что-нибудь в зрителе подавить или сформировать, пустить ростки или взрыхлить почву, коэффициент его суггестивности (эк меня повело!—и чинато такого нет) равен нулю. Вреда он не принесет даже своей бесполезностью.

Так что хвалить, конечно, не за что — ни фильм, ни тех, кто его купил, но и ругать — вроде б как в открытые ворота ломиться. Зато любопытен сам факт, что такие фильмы все еще делаются, и, следовательно, буржуазное кино кроме интенсивного хозяйства (когда приемы любого жанра и стиля предельно нагнетаются, до болезненности обостряя впечатления одних зрителей и бросая вызов другим) ведет и экстенсивное (крутит по старинке немудрящие фарсы «для публики»).

А с другой стороны, занятно все-таки посмотреть теперь, как делались когда-то такие игрушки. Так ребенок, знающий только стереофонические радиолы, с восторгом обнаруживает у приятеля невиданный доселе проигрыватель, который работает «даже» без электричества — достаточно покрутить ручку. Мы с вами как раз и есть дети «ангажированного», «завербованного», теоретически осмысленного кино, решающего свою серьезную задачу; даже простейшие наши развлечения изготовлены по сложнейшим электронным схемам, и такая вот «патефонная» картина — не извлеченная из архива немых комических, а сделанная в наше время! — для нас, конечно, в новинку.

Ее и смотришь вначале (однако не с начала, а после экспозиции, о которой я скажу отдельно) с некоторым трудом. Из-за привычки к «задачам» легковесность и элементарность кажутся подвохом: может, это все не просто так, а стилизация или сатира, или пародия? Хочется хоть о чем-то подумать, что это неспроста, что так оно и было задумано. И в конце концов — голь на выдумку хитра — находишь все-таки, к чему это «восходит». Опять же к сценке из Евгения Шварца, на этот раз из «Голого короля»:

«Король. Развесели меня. Да поскорее.

«Как преуспеть в любви»

Мне пора одеваться, а я все гневаюсь да гневаюсь. Ну! Начинай.

Ш у т (*солидно*). Вот, ваше величество, очень смешная история. Один купец...

К о р о л ь. Как фамилия?

Ш у т. Петерсен. Один купец, по фамилии Петерсен, вышел из лавки, да как споткнется — и ляп носом об мостовую!

К о р о л ь. Ха-ха-ха!»

Теперь я уже могу начать пересказ фильма (один редактор по имени Бернар только выручил тещу из полиции, хлоп — а у него жена туда попала), но с тем, чтобы по временам возвращаться к сценке короля с шутом, потом снова пересказ фильма, потом снова Шварц. Два сюжета будут перекликаться и сталкиваться. Вам будет интереснее читать, а мое изложение от такой поддержки много выиграет. Впрочем, такой монтаж потребует дополнительных усилий, а фильм меня настолько разленил своей композиционной прямолинейностью и первозданностью (именно это король и назовет ниже чистым юмором без всяких там шпилек), что уж лучше я выпишу из пьесы все сразу и сложу в одном месте.

Итак:

«К о р о л ь. Ха-ха-ха!

Ш у т. А тут шел маляр с краской, споткнулся об купца и облил краской проходившую мимо старушку.

К о р о л ь. Правда? Ха-ха-ха!

Ш у т. А старушка испугалась и наступила собаке на хвост.

К о р о л ь. Ха-ха-ха!.. На хвост?

Ш у т. На хвост, ваше величество. А собака укусила толстяка... А толстяк...

К о р о л ь. Довольно, довольно! Не могу больше, лопну. Ступай, я развеселился... Ха-ха-ха! Ну и шут у меня! Старушку за хвост!..* Что мне нравится в нем — это чистый юмор».

Фильм как раз и воплощает «королевское» понятие о юморе. Молодой редактор, которому нравится его жена, и молодая особа, которой нравится быть замужем, сами по себе ни смешны, ни несмешны. Они совершенно нейтральны по отношению к происходящим с ними случаям.

Когда юная Софи требует в машине, чтобы

* Ошибка короля.— *А. А.*

Бернар пустил ее за руль — тут надо быть дурой, чтобы этого требовать, и актриса играет выдающуюся дуру, и значит Бернар женился на дуре.

Когда Софи опаздывает домой из парикмахерской, а сегодня в гостях будет начальник Бернара с супругой— спешит, что-то теряет, и дождь может испортить прическу, а какая-то дама перехватила у нее такси и Софи обзывает эту даму старым чучелом,— то тут «все как в жизни», и надо быть типичной молодой горожанкой, и актриса ее играет, и значит. Бернар женился на хлопотливой парижаночке, в меру вульгарной, в меру находчивой, каких тут бегает по улицам множество.

Когда же супруга начальника оказалась тем самым чучелом из такси, то тут уже нужен настоящий талант, чтобы выпутаться; и Софи блистательно, как водевильная субретка старого театра, меняет внешность и речь; актриса послушно сыграла эту талантливость, и значит жена Бернара и не дура, и не типична, а незаурядна, талантлива и остроумна.

На самом же деле в фильме не одна Софи на все случаи, а по одной Софи для каждого эпизода: сначала под именем Софи выступает купец по фамилии Петерсен, потом маляр с краской, а потом собака, которой наступили на хвост. Только отсюда и происходят, как говорил Гоголь, все эти разности, а не от «развития характера».

Блистательность, остроумие, талантливость фигурируют в моем пересказе как элементы сюжета, а не как оценка качества; фактически работа режиссера и драматурга в фильме «Как преуспеть в любви» весьма топорная, включая и эпизод, где «все как в жизни», и распространяться об этом неинтересно. Ах, женская натура изменчива и непостижима, и вздорная дура может в одно мгновение стать блестящей умницей, чтобы мужа не выгнали с работы, но фильм и не про это, а только про смешную ситуацию, когда старушка испугалась.

Но и смешные ситуации авторы не доводят до возможных пределов (как и король прерывает шута, чтобы не лопнуть), потому что чем больше комического нагнетания — тем выше требования к уровню комизма, и а в т о р ы э т о з н а ю т. Они сознательно и мастеровито делают «ерундовый» фильм, имея в виду какую-то определенную категорию зрителей. Я, конечно, не знаю, какую именно — кто там во Франции чего смотрит: может, это домохозяйки, а может, ажаны,

«Как преуспеть в любви»

«Как преуспеть в любви»

получившие увольнительную, может, пенсионеры, а может, поэты-авангардисты (одно другого, впрочем, не исключает, могут быть и авангардисты-пенсионеры), но можно понять эту публику и не называя ее по имени. Она любит, чтобы осетрина была второй свежести.

Это замечательное определение протухшей рыбы, придуманное булгаковским буфетчиком, покрывает собою целый мир эстетических требований, по большей части неосознанных (потому что сам-то потребитель, конечно, уверен, что он требует самое новое, свежее), в свете которых всякая первосортность раздражает и кажется чрезмерной.

В фильме «Как преуспеть в любви» все сюжетные мотивы имеют самое почтенное, добропорядочное происхождение — от построенного на живых наблюдениях бытописательства до традиционной, знающей много блестящих успехов комедии положений; развитие же каждого мотива обрывается на уровне комикса или «фоторомана», поскольку авторы знают, что их публика уже на этом этапе скажет, и «как смешно» и «как жизненно», или не скажет ничего, что в данном случае еще ближе к идеалу восприятия всех видов традиционного синема.

Фильм этот, по-видимому, сделан лет десять назад — когда в моде был твист. Все, о чем сказано выше, происходит после женитьбы Бернара на Софи, но в самом начале показано, как они познакомились и поженились, и тут авторы фильма в самом деле и остроумны, и наблюдательны, и демонстрируют ту самую жизнь, из которой немного спустя начнут выкраивать свой комикс.

Тут у Софи есть характер — это ленивая полусонная девица (для оправдания дальнейшего назовем ее спящей красавицей), которую разбудило замужество, (но и при таком произвольном допущении три четверти ее «комиксных» эпизодов остаются чистой ли́пой), у Бернара — действенная задача с большими комедийными возможностями, находчиво использованными (и опять же — полностью аннулированными в «комиксе»), у города, в котором происходит действие,— натурная и художественная достоверность (в «комиксе» даже Париж становится бутафорским).

«Клуб Святых Отцов», куда Софи бегает танцевать твист и ловить взгляды районного идола «Бобби»,— это прелестная зарисовка, сопоставимая с лучшими эпизодами французских бытовых кинокомедий, которые у нас раньше так любили... Но только ничего та-

«Как преуспеть в любви»

кого потом больше авторам не понадобилось.

Экспозиция картины — это лишь трамплин, с которого авторы прыгнули к своей публике, и если мы скажем, что сначала было хорошее кино, а потом стало плохое, они нам, возможно, ответят, что делать второе было труднее. И может быть, добавят, что да, вот так и выдохлось бытописательство вместе с комедией положений. «Были когда-то и мы рысаками...» И мне все-таки показалось, что ближе к концу, когда муж на костылях и теща с перевязанной рукой спешат в полицию выручать Софи, оператор снял эту пробежку с другой скоростью, чтобы было похоже на старое немое кино...

Я смотрел «Как преуспеть в любви» в воскресенье на утреннем сеансе в «Метрополе». Смеху было много, но выходила публика с явным разочарованием.

— Пустая картина,— говорили зрители, расходясь.

Вот и я то же думаю. Авторы делали пустой фильм, и это им удалось. Усталый, но довольный, я констатирую полную удачу сценаристки Аннет Ведеман и режиссера Мишеля Буарона на избранном ими пути к мещанской «комической».

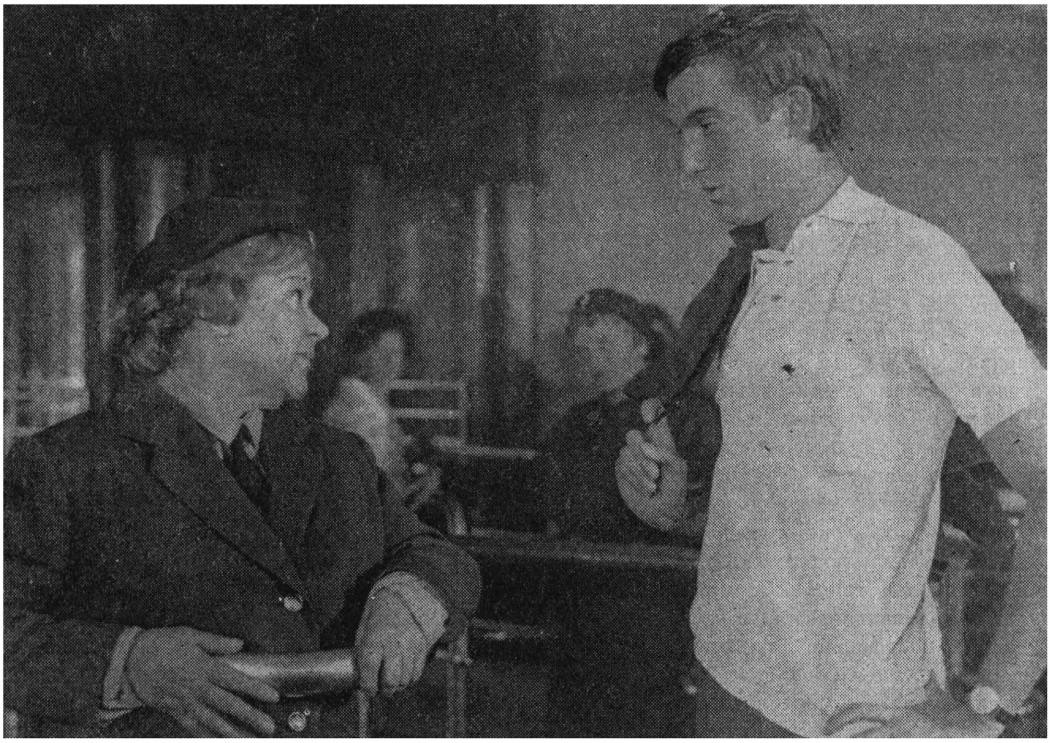
...Маляр, я бы сказал, споткнулся об купца. И смех и грех, как я это называю.

искусство КИНО искусство

Сценарий

По собственному желанию

Г. Бокарев



Кадр из фильма «По собственному желанию». Вахтер — З. Федорова, Костя — Е. Киндинов

Была обычная рабочая смена. Разгар ее, когда все пространство цеха до краев заполнено движением и когда гул в нем достигает самой высокой ноты. Особенно плотным он был в том пролете, где стояли не очень большие по нынешним временам прессы и молоты: длинные вздохи прессов— а может быть, сминающейся под их напором стали — и то мягкий и вкрадчивый, а то сухой и твердый перестук молотов сливались здесь в некую мелодию, в которой угадывался свой строй и своя гармония.

Впрочем, здесь было не только что послушать, но и на что посмотреть. Тупые головки бойков с какой-то осмысленной яростью били и били по налитым вишневым жаром заготовкам, били так, что те плющились и гнулись на глазах, рассыпая вокруг искры и постепенно темнея. И все это происходило как бы само собой, потому что люди у молотов были почти неподвижны, и только по их напряженным позам и каким-то отрешенным взглядам чувствовалось, что именно они, эти люди в серых одеждах, наделяют нужной силой каждый удар молота и понятным только им смыслом каждый поворот заготовки.

И парень в подогнанном по фигуре комбинезоне и в берете с длинной «антенной», стоявший у крайнего молота, пожалуй, ничем не отличался от остальных. Он как будто был сосредоточен и напряжен не менее, чем другие, но молот его вздыхал что-то уж очень не часто и протяжно; видимо, потому что на наковальне его молота вместо раскаленной заготовки лежал обыкновенный лесной орех.

Парень в берете, тщательно примерившись, тронул ручку управления молотом; тупая головка бойка метнулась вниз и тотчас же ушла вверх, оставив на наковальне ядрышко ореха и мелкие осколки скорлупы.

Парень, удовлетворенно улыбнувшись, с какой-то ленивой грацией и торжеством потянулся к наковальне, снял с нее ядрышко, оглядел, не повреждено ли, потом сунул в рот и с наслаждением раскусил. Порылся в кармане комбинезона, вынул еще один орех и пристроил его на наковальне. Снова начал примериваться.

Неподалеку остановились двое парней, понаблюдали немного, а когда скорлупа ореха треснула и на наковальне осталось только его ядрышко, молча подняли большие пальцы. Остановился с ними рядом и мужчина постарше. Тем временем под ударом бойка треснул очередной орех, и первый парень сказал значительно:

— Артист!..

— В цирке бы ему выступать — большие бы деньги сшибал, — с уважением добавил второй.

А тот, что постарше, сказал, усмехнувшись:

— Это точно. Заместо рыжего. У Юры Никулина кусок бы отбил.

И пошел своей дорогой.

— Видал? — кивнув ему вслед, спросил первый.

— Видал, — сказал второй. — Известное дело: сам бы мог, так не вякал бы...

Вдруг первый толкнул второго локтем, указал взглядом на что-то и оба поспешно удалились.

А к молоту подошел какой-то пожилой человек, в сопровождении юного парнишечки, глазевшего по сторонам с нескрываемым изумлением и ужасом даже некоторым.

Пожилой, остановившись за спиной парня в берете, с минуту наблюдал за его манипуляциями. Наблюдал с явным удовольствием. А потом сказал неожиданно насмешливо:

— Что, краса и гордость? Трудишься? Не вспотей смотри...

Парень вздрогнул, прижал педаль чуть сильнее, чем надо — и скорлупа вместе с ядром разлетелись в пыль.

— Брачок вышел... — пробормотал парень и, оглянувшись, сказал:

— Нет. Не вспотею, дядя Миша. Работу потому что такую дали.

— Орешки щелкать?

— Хуже. Болтовой кругляк с одного диаметра на другой перестукивать. А это все равно, что Фирсова в лапту заставить играть. Или Паганини — на балалайке.

— Понятно. Ты, стало быть, солист. А остальные кто? Хор?

— Хор без солистов не обходится.

— Наш обойдется, — сказал дядя Миша. —

Это я тебе не в первый раз говорю. Гляди, чтоб доказывать не пришлось.

Парень в берете все-таки продолжал улыбаться, отчего невольно улыбался и с любопытством разглядывавший его парнишечка.

— Плоды просвещения! — опять улыбнулся парень в берете, подкинув на ладони орехи. — Ты ж сам меня этой премудрости учил. Может, не стоило?

— Я тебя не фокусы показывать учил. Тем более когда другие план дают. А работать. Это раз. А два — у нас в цеху чистые и нечистые не водятся. Все одинаковые. Только разряды разные. И ты это учти. На всякий случай.

Тут над их головами ударил звонок на обед, и дядя Миша, переждав его, выдвинул парнишечку вперед, сказал уже мягче:

— Вот. Ученик тебе. Получи и распишись. Принимать буду, как деталь — по седьмому разряду. Не меньше.

Парень в берете, словно впервые увидев парнишечку, оглядел его с головы до ног и откровенно поморщился.

— Некондиционный товар.

— Были бы кости... — улыбнулся дядя Миша.

— Мне из него не рагу, а кузнеца делать. Тут сортом повыше полуфабрикат требуется.

Парнишечка обиженно насупился, и дядя Миша опять посерьезнел.

— Как хочешь, — сказал он. — Ему в цехе места хватит.

Тогда парень в берете улыбнулся неожиданно широко и добродушно.

— Ладно! Беру. Через год к сдаче предъявлю. И личное клеймо поставлю. На видном месте.

— Ну, знакомьтесь тогда, — сказал дядя Миша и, глянув на часы, добавил: — Да побыстрей. Через пять минут в третьем пролете концерт начнется. Для желающих.

И ушел.

— Представься. Для начала, — приказал парень в берете потупившемуся парнишечке.

— Петя я... Петр Васильевич Горбунов... — пробормотал тот.

Тут к парню в берете подошли и встали рядом человек пять ребят примерно одного с ним возраста. Были здесь и те двое, что наблюдали за тем, как он колет орехи. Одного из них звали Степа, другого — Василий. Молча уставились на совсем стушевавшегося парнишечку.

— Это что за персона? А, Костя? — спросил наконец Василий.

— Наша смена и наше светлое будущее, — по-прежнему не спуская с парнишечки насмешливого взгляда, ответил тот. — Отзывается на кличку Петушок.

Ребята снова оглядели Петушка, оценили и произнесли свои оценки вслух:

— Силен! — восхитился первый.

— Зарядку по утрам, наверно, делает, — предположил второй.

— И хлопья «Геркулес» кушает,— подтвердил Василий.

— На племя бы такого, — добавил Степа.

— Нельзя, — возразил пятый. — Сверхчеловеки пойдут. Не прокормишь.

— Был у него один такой, — смеялся Василий. — После третьей смены на бюллетень запросился.

— А после пятой — в интеллигенты, — усмехнулся Степа.

— С чего бы вдруг? А, Костя? — по-прежнему улыбаясь, поинтересовался Василий. — Или заработок не показался?

— Клинический случай, — сказал Костя. — Мог стать кузнецом каких мало, теперь будет столоначальником, каких перебор.

— А здороваться с тобой все рано перестанет, — засмеялся Степа.

— Вряд ли, — не задумываясь, ответил Костя. — А то деньги занимать не у кого будет.

Все рассмеялись, но почти сразу же умолкли: неподалеку показалась группа парней человек в десять, с пыхтеньем тащившая вдоль цеха громадный концертный рояль. Прямо над ними, свесившись через окно кабины мостового крана, торчал крановщик, потягивающий из бутылки молоко и с любопытством наблюдавший возню внизу. Как только парни с роялем удалялись от него, он тут же трогал кран, догонял их и снова, попивая молоко, начинал наблюдать за ними.

— Двинем культуру в массы? — заулыбался Васплий, едва компания с роялем приблизилась. — Бог в помощь!

— Ты за божью спину не прячься, — раздалось в ответ. — Иди-ка сам подвигай — узнаешь тогда, сколько она тянет, культура эта самая...

Ребята снова засмеялись и направились к роялю. Не двинулись с места только Костя да Петушок, которого он придержал за рукав.

— Держи! — сказал он и протянул Петушку талоны на спецмолоко и деньги. — Талоны отоварь и пирожков купи, какие будут.

— А почему я? — как будто обиделся Петушок.

— Ты, наверно, в прятки еще и теперь играешь. Так у нас тут закон такой же — чур, на новенького. Усвоил?

Петушок молча кивнул.

— Это тебе первое общественное поручение, — добавил Костя. — Справишься — о втором подумаем. Не справишься — не взыщи.

Петушок поплелся в глубь цеха, а Костя поднял голову и свистнул.

— А, Костя! — заулыбался, глянув на него, крановщик. — Чем недоволен?

— Сачкуешь, Юра! — сказал Костя. — Молодые современники с пупа рвут, а ты спецмолоком балуешься.

— Лачок бы не ободрать, — засомневался тот. — Стропы у меня, как у Степы борода — колючие...

— О Степиной бороде и без тебя есть кому печалиться. И о стропах тоже. Так что давай, включай свою механику.

— Тогда ладно, — улыбнулся крановщик и крикнул парням, все еще пыхтевшим у рояля: — Эй! Биндюжники! Цепляй свою музыку! В момент на сцену доставлю!

Те как будто задумались.

— А ну как загремит он оттуда?

— Дров не на одну печку хватит...

Но Костя, растолкав всех, взял одну из строп и начал обматывать ее скинутой с плеч курткой от спецодежды. К нему тотчас же присоединились те, что пришли вместе с ним. А за другую стропу взялись остальные.

Скоро стропы, плотно обмотанные куртками, были заведены под рояль и он, охнув, как от страха, струнами, оторвался от пола. И поплыл над цехом, немножко странный и даже чуждый в этом мире железа и серых теней. А ребята толпой шли за ним, не опуская голов.

На опустевшем участке появился Петушок, нагруженный бутылками с молоком и кульком с пирожками. Прошествовал было мимо Костиного молота, но вдруг остановился. Воровато оглядевшись и никого не увидев, поставил бутылки на пол, положил рядом кулек с пирожками и подошел к молоту. Осторожно потрогал пальцем станину. Пощупал наковальню, опасливо косясь на повисший над ней неподвижный боек. Вдруг увидел на полу возле наковальни орех, оброненный, видимо, Костей. Поднял его, повертел в руках, еще раз оглянулся и начал пристраивать орех на наковальне, каждым движением копируя Костю. Вернулся к пульту и приосанился, совсем как он. Но, конечно, все то, что у Кости выглядело небрежно-артистически, у Петушка получалось очень нелепо. Потом, прищурившись по-костиному, он тронул педаль управления. Молот вздохнул лениво и боек его, чуть качнувшись, снова вернулся на место. Тогда Петушок, закусив губу, тронул педаль сильнее. Молот охнул и боек его с грохотом ударил по шаботу. Гул удара в пустом и тихом пролете был так неожидан и оглушителен, что Петушок присел. И, забыв про бутылки и пирожки, опрометью кинулся бежать.

А в «зрительном зале», должно быть, как раз кончился очередной номер, и зрители, отложив на время бутылки с молоком и бутерброды, вежливо аплодировали. Аплодировала и примостившаяся неподалеку от сцены Костина компания.

Когда аплодисменты смолкли, появившийся на сцене конферансье объявил:

— Посмотрите танец в исполнении артистов балета Полины Шеиной и Александра Галустова!

На сцене появились парень и девушка. И, конечно, взоры всего импровизированного за-

ла обратились к девушке. Во-первых, потому, что она была одета в плотно облегающее фигуру трико, а фигура была, что надо. Во-вторых, потому что и сама девушка была очень эффектна. И по «залу» из конца в конец прокатился возбужденный гул.

Василий вздохнул:

— Вот, брат, какая юриспруденция! Такое только во сне и увидишь. А проснешься — рядом Пелагея Никандровна. Тридцать ей всего, а разнесло, сердешную, на пятьдесят с хвостиком...

Костя, весь подобравшийся, смотрел на девушку каким-то странным взглядом.

Танец начался. Это был не совсем обычный танец: нечто среднее между танцем и пластическим этюдом. И исполнялся он солисткой с таким вдохновением, что с самого начала и до конца его в «зале» стояла напряженная тишина. Зато уж потом все зрители, особенно мужская их половина, что называется, дали шуму. От аплодисментов и общего вопля «бис» поежился даже оторопевший Степа, а Василий запричитал:

— За что боролись?! Кому — артистка балета Полина Шеина, а кому — Пелагея Никандровна? Нешто могу я при моем слабом здоровье такое несоответствие вынести?

Костя, все еще не отрывая взгляда от девушки, усмехнулся и сказал:

— Ты, Вася, чем лозунги произносить, лучше бы университет культуры посещал, лекции бы о любви и дружбе слушал. Знал бы тогда, что ты, кузнец четвертого разряда Вася Лапкин и солистка балета Полина Шеина на почве полного духовного единения свободно друг друга полюбить могут. А полюбивши, сочетаться законным браком на предмет создания семьи как ячейки.

Василий обиженно фыркнул:

— Иди ты сам в свой университет или даже еще дальше! Чем сказки про любовь и дружбу рассказывать, возьми да к ней и сунься. А я посмеюсь.

Костя улыбнулся и хотел сказать что-то, но к нему вдруг протиснулся взъерошенный Петушок и выпалил, отдуваясь:

— Костя!.. Там... Это... Крюк полетел... В мартене... Так мастер сказал, что новый надо...

— Понял, — сказал Костя, и все еще не сводя глаз со сцены и с кланявшейся Полины Шеиной, встал. — Все понял, Петушок. Дуй обратно. Скажи: заказным буду. Пускай заготовку греть начинают.

— Греется уже...

— Тем лучше, — сказал Костя и обратился к ребятам. —Добровольцы есть?

— Это в подручные к тебе, что ли? — догадался Степа. — А концерт?

— Пошли! — сказал Василий и обратился к Степе. — Счастливо повеселиться!

Остальные — почти вся Костина компания — тоже полезли к выходу. Степа, помедлив немного, все-таки не выдержал и полез вслед за остальными.

На сцене в это время снова ударил ансамбль, и Полина Шеина вместе с партнером начали бисировать. Костя, услышав уже знакомую мелодию, остановился у самого выхода и оглянулся. Понаблюдал за Полиной.

— Может, вернешься? — негромко спросил у него Василий и улыбнулся.

— Производственная необходимость!.. — тоже улыбнулся Костя. — Суровые трудовые будни.

И решительно зашагал прочь от «зала».

В цехе по случаю обеда было тихо. Молчали прессы и молоты, и печи теперь гудели гораздо спокойнее и глуше, чем раньше. И лишь доносилась из недалекого «зала» музыка очередного концертного номера.

Возле Костиного молота собралась небольшая толпа любопытных. Костя невозмутимо прошагал сквозь нее прямо к печи, глянул в дышащий жаром глазок заслонки и спросил негромко у стоявшего рядом Василия:

— Как мыслишь? Годится?

— В самый раз,— также тихо ответил Василий и поднял с пола длинные клещи.

Костя вернулся к молоту. Положил ладонь на станину, ласково похлопал по ней и сказал совсем тихо:

— Ну, старик! Не выдай...

И остановился у пульта. Вдруг увидел толь-

ко что подошедшего дядю Мишу и спросил вполголоса:

— Чего ж сам не взялся, дядя Миша? А меня б — за подручного...

— Что, заслабило? — улыбнулся тот.

— Чего нет, того нет. Да ты ж лучше можешь.

— Я таких не один десяток загнул. Пора и тебе начинать.

— Тогда ладно, — рассеянно как-то сказал Костя. — Начнем тогда...

А оставшиеся в стороне ребята объяснили ошарашенному Петушку:

— Крючок, такой вот, какой в печке парится, — это, брат Петя, высший пилотаж. Какой кузнец его загнул — тот в своем деле король. И что за работа у тебя будет, тоже увидишь. Не испугайся только. А теперь стой.

По тому, как осторожно ложится заготовка на шабот молота, как робко, примериваясь словно, касается ее боек, как напрягаются фигуры и лица людей, чувствуется, что начинается священнодействие.

Костя едва приметным движением нажимал педаль управления, молот вздыхал знакомо, как бы ощупывая бойком подставившую бока заготовку. Но вот удары молота стали весомей и чаще, а движения Василия, удерживающего и поворачивающего заготовку длинными клещами, резче и точнее. И постепенно начали вырисовываться крутые контуры будущего кранового крюка. А молот бил и бил, наполняя цех тугим эхом, и звуки его чем-то напоминали биение гигантского сердца. И будто не было уже никаких звуков на земле, будто жил на ней лишь один этот молот и будто делал он самое главное дело, от которого зависело все.

Петушок слушал эту могучую музыку и глядел на яркую россыпь искр, на лицо Кости, ставшее необычайно строгим и каким-то торжественным.

Смотрели на Костю и остальные.

Но особенно завороженно наблюдала за ним группа парней и девушек, стоявшая позади всех. Судя по всему, это были артисты выступавшей в цехе труппы, потому что среди них можно было увидеть и конферансье, и партнера Полины Шеиной, и саму Полину, которая наблюдала за тем, как Костя работает, почти с таким же выражением, с каким наблюдал он за ее танцем.

И вот уже готов крюк, вот пара последних даже не ударов, а шлепков, как напутствие, и Костя, вдруг весь как-то обмякнув, отошел от молота. Под крюк начали заводить стропы, чтобы погрузить его на стоявший поблизости электрокар, а Костя и Василий глянули на него последний раз, потом друг на друга и улыбнулись.

Подошел к ним дядя Миша, молча достал из кармана пачку папирос, протянул тому и другому, дал прикурить.

И вдруг совсем рядом раздались аплодисменты. Все обернулись и увидели недавних артистов, аплодировавших Косте и Василию. Костя глянул на них, увидел Полину и смутился как будто. Проворчал негромко, обращаясь к дяде Мише:

— Непорядок, товарищ сменный. Посторонние в цехе.

— Какие ж это посторонние? — улыбнулся дядя Миша. — Сами же их приглашали.

И направился к артистам, которых окружала толпа возвращающихся по участкам рабочих.

— Ну, как? — спросил он, подойдя. — Нравится?

Те наперебой заговорили о том, что все увиденное ими, конечно же, очень нравится.

— Интересуетесь, значит? — улыбнулся дядя Миша.

— Изучаем жизнь! Идем, так сказать, вглубь! — жизнерадостно откликнулся конферансье. — К истокам творчества...

— Это хорошо, — перестав улыбаться, перебил дядя Миша. — Только у нас здесь истоков всего два. В одном — техническая вода, от которой расстройство желудка приключиться может, а в другом — газированная. С солью ее пьют, чтобы поту меньше было.

Дядя Миша еще что-то говорил, но Костя не слышал его. Он неотрывно смотрел на незамечавшую теперь его Полину, и снова так, что это «засекли» и Василий и Петушок, и оба

усмехнулись. А Костя смотрел и смотрел, даже тогда, когда Полина вместе со всеми пошла в глубь цеха.

— Что? — спросил стоявший неподалеку Василий. — В университет культуры потянуло?

— Теория — это по женатой части, Вася. Стало быть, и по твоей тоже. А я практику предпочитаю... — не сразу отозвался Костя. И, снова глянув вслед скрывающейся в соседнем пролете Полине, добавил. — Есть предложение: недосмотренный концерт досмотреть. На общих основаниях.

— Весь не стоит. А местами можно,— согласился Василий.

— По второму разу? — удивился Степа.

— Я и по третьему не отказался бы...

— Не суетись, — оборвал Василия Степа. — Нынче у нас и поважней дело найдется.

И вдруг спросил у скромно помалкивающего Петушка.

— Водку пьешь?

Петушок растерялся и спросил неуверенно:

— А... а что?

— Причитается с тебя, — пояснил Степа. — Как с нового человека нашего коллектива. А коллектив, между прочим, не какой-нибудь — кузнечно-прессовый! Понимать должен.

— Поймет, — сказал Костя. — С первой получки. А насчет поставить не переживай. Свое получишь. К шести ноль-ноль прошу ко мне. Отметим.

— А концерт? — спросил Василий.

— Одно другому не помешает. Торжественную часть кончим — к художественной перейдем, — успокоил его Костя и обратился к Петушку.— Билеты — твоя забота. Обеспечишь всех. Это тебе тоже общественное поручение. Второе и последнее. На сегодня.

И Костя протянул Петушку деньги. Петушок нерешительно принял их и хотел было спросить о чем-то, но тут ударил звонок, возвещающий конец обеденного перерыва, и Костя повернулся к Петушку спиной.

К подъезду одной из центральных гостиниц подкатил небольшой нарядный автобус. Остановился. Из него группами и по одиночке начали высаживаться артисты, дававшие сегодня концерт в кузнечно-прессовом. В обнимку с инструментами или сумками — в зависимости от амплуа — потянулись к гостинице. И никто из них, конечно, не обратил внимания на подошедшее к тротуару и остановившееся вплотную к автобусу такси, из которого вышел молодой человек лет восемнадцати в пиджачке в талию, украшенном двумя рядами больших и блестящих пуговиц. Туалет молодого человека завершали модные брюки, косынка, кокетливо охватывающая шею, и совершенно шикарная, уложенная самым тщательным образом прическа.

Молодой человек — это был, конечно, Петушок, но до неузнаваемости расклешенный и напомаженный, — расплатившись с шофером, постоял немного, поглядывая на исчезающую в дверях гостиницы цепочку артистов, а когда исчез последний, закурил и небрежной походкой направился туда же. Открыл дверь и шагнул было в вестибюль, но многоопытный гостиничный швейцар преградил ему дорогу.

— Здравствуйте, молодой человек, — что-то уж слишком вежливо сказал он.— Целую неделю не виделись. Куда путь держите?

— Глупый вопрос, папаша, — снисходительно ответил Петушок. — Это ведь, если я не ошибаюсь, отель?

Он произнес это французское слово точно так, как оно, по его мнению, произносилось у себя на родине; старичок же, отвечая, произнес его так, как, наверное, произносят все, кому приходится делать это впервые.

— Отель. Вот и ступай отсель. Тут ни ты, ни твои знакомые жить не могут.

И выдвинул Петушка в тамбур.

Петушок растерялся было, но тут же, бросив сигарету и решительно одернув пиджачок, снова открыл дверь и предстал перед изумленным швейцаром.

— Если вы думаете, что я пришел сюда ради собственного удовольствия, то очень ошибаетесь, — не дав старичку открыть рта, заявил он. — Сегодня бригада московских артистов давала концерт в нашем цехе, и мне по-

ручено поблагодарить их от имени общественности.

— Это от имени какой же общественности? — не поверил старичок. — Этой, что ли?

И указал сквозь дверное стекло на показавшуюся в поле зрения юную компанию, экипированную почти в точности так же, как и его собеседник.

— От имени коллектива кузнечно-прессового цеха! — провозгласил Петушок.

— А вы кем там работать изволите? Начальником? Ах, может, его заместителем?

— Рабочим! Вот! — злорадно и вместе с тем торжествующе сказал Петушок.

Старичок окинул Петушка быстрым оценивающим взглядом и, решив, что его облик никак не может соответствовать объявленной профессии, насмешливо прищурился.

Тогда Петушок извлек из кармана новенький толстокорый заводской пропуск и величественно протянул старичку. Старичок раскрыл пропуск, увидел в нем фотографию владельца и, вернув его хозяину, сделал профессионально-приглашающий жест.

— Прошу! Прошу! — войдя вместе с Петушком в вестибюль, повторил старичок и тем же жестом указал на стоящих в вестибюле артистов. — Выполняйте свое поручение!

Петушок от неожиданности споткнулся, покосился на старичка, наблюдавшего за ним одним глазом, и потопал прямо к Полине, разговаривавшей о чем-то с конферансье.

— Здравствуйте, — подойдя и откашлявшись, сказал Петушок.

— Здравствуйте, — улыбнулась Полина.

— Желаю здравствовать! — улыбнулся и конферансье.

Дальше Петушок не знал, что говорить и какое-то время переминался с ноги на ногу, тоскливо поглядывая на швейцара.

— Смелее, молодой человек! — подбодрил его конферансье.— Будьте мужчиной!

— Разрешите поблагодарить вас за концерт, —довольно бойко начал Петушок, но, наткнувшись на улыбку Полины, сбился и закончил далеко не так, как начал. —От рабочего класса. И от себя лично. Особенно вас.

И он робко протянул Полине спасительный заводской пропуск.

— Поздравляю, молодой человек! У вас неплохой вкус! — сказал конферансье. — А документы — это лишнее. Нам и без документов ясно, что вы и есть гегемон...

— Перестань! — сказала Полина ему и снова улыбнулась Петушку. — Передайте, пожалуйста, своим товарищам, что без настоящего зрителя нет и настоящего актера. А они были настоящими...

— А вы, собственно, какой завод представлять изволите? — осведомился вдруг конферансье. — Мы, знаете ли, сегодня уже на трех концертировали.

— Я с машиностроительного, — ответил нашедший себя Петушок. И добавил: — А... билеты на ваш концерт достать не поможете? А то в кассе нету...

— Вы большой дипломат, юноша, — улыбнулся конферансье. — А теперь докажите, что вы еще и джентльмен, — билеты вам будут обеспечены.

Он протянул Петушку сумку, которую держал в руке. Петушок нерешительно принял ее и уставился на конферансье.

— Проводите даму, —наклонившись к его уху, наставительно сказал конферансье.

И, махнув Полине рукой и улыбнувшись, направился к администраторскому барьеру.

Петушок растерянно глянул ему вслед, потом перевел взгляд на улыбающуюся Полину и окончательно стушевался.

— Вы не торопитесь? — спросила Полина.

Петушок так отчаянно замотал головой, что его прическа несколько утратила свои очертания. А потом откашлялся, сделал ручкой, сказал солидно:

— Прошу!

И засеменил рядом с Полиной в глубь вестибюля.

Эта стандартная однокомнатная квартира если и отличалась чем-то от сотен других таких же, то разнокалиберностью и разностильностью находившейся в ней дорогой мебели. Здесь был, например, сервант полированного дерева некогда современной формы, и пла-

тяной шкаф, несколько старомодный, но, пожалуй, именно поэтому выгодно отличающийся своей «индивидуальностью»; была широкая, сделанная, видимо, на заказ тахта, покрытая темным ковром; был и низкий бар со стоявшими на нем портативными магнитофоном и телевизором. Были здесь еще кресло-кровать и несколько полумягких стульев. Но особенно много было в этой квартире книжных полок, плотно набитых книгами, а вообще вся она производила впечатление удобного и довольно комфортабельного жилья, хотя и, судя по ряду мелочей, жилья холостяцкого. Ну по тому хотя бы, что кое-где на спинках стульев висели не очень аккуратно рубашки и галстуки, а на телевизоре лежало скомканное полотенце.

А еще был здесь обеденный стол, возле которого стоял хозяин, тщательно выбритый, причесанный и наглаженный, в белоснежной рубашке с аккуратно закатанными рукавами. И это, конечно, был Костя. Слева от него на столе помещалась груда каких-то свертков и сверточков, справа — стопа пустых тарелок, а прямо перед ним — здоровенное полено колбасы, с которым он и расправлялся при помощи кухонного ножа.

Вдруг из кухни донеслось какое-то разгневанное шипение, и Костя, бросив нож, кинулся было туда, но на полдороге его остановил звонок, коротко звякнувший в прихожей. Костя, не раздумывая, свернул в прихожую, открыл дверь и увидел важного Петушка, представшего перед ним во всем своем величии.

— Экий ты, братец, смешной какой...

— Какой уж есть, — неожиданно строптиво отозвался Петушок.

— Ты пока еще не есть. Ты пока еще только быть собираешься, — возразил Костя и подстегнутый нарастающим за спиной шипением добавил торопливо: —Маршируй в комнату. Займись чем-нибудь. А мне по хозяйству отлучиться надо...

И умчался на кухню.

Петушок захлопнул за собой дверь, прошагал в комнату, оглядел ее, увидел магнитофон и, словно завороженный, потянулся к нему. С минуту благоговейно созерцал его, потом пошарил пальцем по клавиатуре, нашел кнопку «пуск», нажал ее и блаженно зажмурился, слушая музыку. Снова вздохнул. Открыл глаза, и тут взгляд его упал на лежащую рядом с магнитофоном раскрытую книгу. Петушок тотчас же сунул в нее нос, увидел покрывавшие страницу цифры и закорючки формул и заметно разочаровался. Подумал немного, оглянулся, убедился, что Кости в комнате нет, и, осторожно приподняв книгу, глянул на обложку. Прочел: «Горячая ковка и штамповка». Снова подумал и начал лениво перелистывать ее. Но вдруг заинтересовался, на одной из страниц ему попалась схема почти такого же молота, на котором работал Костя. И Петушок начал с любопытством разглядывать ее.

— Вникаешь?— раздался за его спиной веселый голос Кости.

Петушок вздрогнул, захлопнул книгу и сказал, усмехнувшись:

— Очень надо...

— Ах, не надо... — перестав улыбаться, протянул Костя и добавил, подергав за кончик украшавшую Петушкову шею косынку: — А это, стало быть, надо...

Петушок выдернул косынку из пальцев Кости и подтвердил:

— А это надо.

Костя оглядел его с головы до ног, словно не узнавал, и сказал насмешливо:

— Вольному воля... Только не пойму я что-то, за каким дьяволом тебя тогда в цех принесло?

— Родственники сослали. Для перевоспитания.

— Ты, конечно, считаешь, что тебя перевоспитывать незачем...

— Я себе и такой нравлюсь.

— А другим?

— А мне они тоже не очень...

— Понятно, — протянул тогда Костя. И усмехнулся жестко. — А ты, оказывается, трудный подросток. Дитя двадцатого века. Разгневанный молодой человек.

— Разгневаешься тут! — вдруг совсем по-детски воскликнул Петушок. — Все толь-

ко и знают, что воспитывают! И ты тоже! А я что? Идиот? Я, может, сам хочу! И если на завод, то тоже чтоб сам, а не за ручку! Вот!

— Ну, вот что, — сказал ему Костя. — Я тебе не гувернер. И не бонна. Педагогику среди тебя разводить у меня ни охоты, ни времени нет. Вот и давай договоримся: хочешь уметь работать — научу. Не хочешь — циркулируй на выход. И дверь за собой закрыть не забудь. Чтоб не сквозило.

Петушок, повеся голову, молчал. И Костя спросил снова:

— Ну? Хочешь? Или нет?

Петушок, не поднимая головы, кивнул.

— Тогда еще один нюанс учти: цех у нас не зря горячим зовут. Там не до реверансов. И не до психоанализа. Так что ты свой бонтон на гвоздик повесь. Вместе с косыночкой. На самый крепкий, какой дома найдется. Чтоб потом недоразумений не было. Подходит?

Петушок снова кивнул.

— На том и кончим. До следующего раза. А теперь докладывай: билеты сделал?

Петушок покачал головой.

— Нет? — переспросил Костя. Подумал немного и сказал задумчиво: — А жаль... Надо было самому...

— И ты бы не достал, — сказал Петушок.

— Ты меня еще не знаешь. С плохой стороны, — улыбнулся Костя.

— И все равно, — упорствовал Петушок. — Нет у них сегодня концерта. И завтра не будет...

— Тем более жаль... — протянул Костя и снова задумался.

Петушок глянул на него, усмехнулся понимающе, потом порылся в кармане своего пиджачка, вынул из него сложенный вдвое лист бумаги.

— Вот, — сказал он и протянул его Косте.

Костя развернул лист и увидал аккуратно вычерченный на нем чертеж какого-то путаного коридора с выходящими в него дверями и лестничными площадками. Возле одной из дверей стоял многозначительный крестик.

Костя, видимо, ничего не понял.

— Что сон сей значит? — удивленно спросил он.

— Никакой это не сон, — заявил Петушок, — а план. А где крестик, там она живет.

— Кто она?

— Он не знает! — фыркнул Петушок.

— Высокий класс! — протянул Костя. — Между прочим, по-моему, вы превысили данные вам полномочия...

— Да? — как будто удивился Петушок. — Тогда извиняюсь.

И потянулся за бумажкой, но Костя спрятал ее в карман.

— Может, оставишь? На вечную память. Не зря же ты утруждался.

— Я тоже так думаю, — усмехнулся Петушок.

— И давно? — полюбопытствовал Костя.

— С сегодняшнего вечера.

— Шустрый ты, однако. Не по годам... — сказал Костя, но сказал как-то вяло, думая о чем-то своем. Потом вдруг решительно снял со спинки стула пиджак, накинул его и приказал Петушку:

— Вот что: ты тут за хозяйку покомандуй. Ребята придут — встреть. А я скоро буду...

И зашагал к двери.

Костя шагал по одной из центральных улиц. Шагал по направлению к гостинице, в которой уже побывал сегодня Петушок. Но вдруг остановился: у находившегося неподалеку от гостиницы киоска «Горсправки» он увидел Полину, стоявшую у окошечка. Поначалу Костя сделал было движение, словно собираясь подойти к ней. Но потом, очевидно, раздумал.

Вот Полина отошла от окошечка, внимательно вглядываясь в бумажку с полученной справкой. Потом зашагала вдоль улицы.

Костя шел за ней, не теряя ее из виду и не приближаясь. Шел и чуть заметно улыбался чему-то. Так они миновали сквер и вышли на оживленную улицу. Когда же Костя собрался наконец подойти к Полине, она вышла на стоянку такси и села в машину. На Костино счастье свободных такси на стоянке было несколько, и он успел сесть в следующее.

Машины шли одна за другой, и чем дальше они шли, тем озадаченнее выглядел Костя. А когда первая машина свернула на какую-то

из улиц, остановилась против одного из домов, это почему-то так потрясло его, что он остался сидеть в машине, даже когда Полина вышла из своей. И только когда она скрылась во дворе, он выскочил из машины и заторопился следом.

Полина поднималась по лестнице, вглядываясь в номера квартир. Она слышала шаги за спиной, но, естественно, не обращала на них никакого внимания. Наконец, она остановилась перед одной из дверей, глянула на ее номер, потом — в бумажку, которую держала в руке, и улыбнулась. Спрятала бумажку в сумочку и потянулась к звонку. Но в тот же момент ее руку перехватила другая, мужская и чей-то голос произнес бесстрастно:

— Меня нет дома...

Полина обернулась, холодно глянула было на нахала, которым был, конечно, Костя, и растерялась. А он смотрел на нее и улыбался.

— Костя? Ты? — произнесла наконец Полина. — Откуда? Опять шел следом? Как ходил всегда?

— Опять?..

— И все так же боялся подойти?

— Нет, как видишь...— сказал Костя и добавил серьезно: — Прогулялся вот за тобой пару кварталов, и будто не было ничего. Ни твоего отъезда, ни этих восьми лет...

— Да, — погрустнела Полина.

Потом оживилась снова.

— Жаль, что ты перехватил меня. Вот был бы сюрприз! Правда?

— Он и так состоялся, — утешил ее Костя и вдруг, услышав за дверью приближающиеся шаги, шепнул: — Бежим!..

— Куда? — удивилась Полина. — Разве ты не здесь живешь?

— Подробности ниже, — сказал Костя и потянул ее за собой.

Едва они скрылись из виду, как дверь квартиры отворилась и на площадку выглянул Петушок. Никого не увидел и удивился. Поозиравшись немного, попятился в прихожую и закрыл за собой дверь.

Когда Полина и Костя вышли во двор, Полина спросила:

— Значит ты тоже сразу узнал меня?

— Это не фокус. А вот то, что ты меня узнала — это, знаешь ли, весьма...

— Совсем не весьма! Сначала я решила, что мне померещилось. Все-таки восемь лет... Другой город... Обстановка... И вообще... А потом спросила все-таки фамилию кузнеца, так вдохновенно ковавшего что-то железное. И тут уж я поверила. Мужчины обычно не меняют фамилий. Даже после ЗАГСа.

— Случается, и женщины тоже, — осторожно заметил Костя.

— Можешь не сомневаться, я обязательно оставила бы свою!

— Я тем более оставил бы, — заявил Костя.

Оба глянули друг на друга и рассмеялись. И ни Костя, ни Полина не заметили, как шарахнулись при виде их неожиданно появившиеся во дворе две фигуры.

— А вообще узнать тебя довольно трудно, — внимательно глянув на Костю, сказала Полина. — Ты похож на того Костю, который жил когда-то в нашем дворе, как старший брат на младшего. Или даже как взрослый дядя на маленького племянника... Впрочем, — усмехнулась она, — я теперь тоже похожа на свою тетю.

— Если бы я знал твою тетю,— сказал Костя, — я бы давно женился.

И они снова рассмеялись. А потом они миновали двор и вышли на улицу. И тогда из-за двух контейнеров для мусора, стоявших в углу двора, возникли две давешние фигуры. Медленно выпрямившись, они проводили Полину и Костю красноречивыми взглядами.

Это были Степа с Василием. И, конечно, они по достоинству оценили увиденное.

— Видал? — вздохнул Василий. — Д-да... Это вам не университет, а целая академия...

— Дело тухлое, — подытожил Степа. — Гражданским браком пахнет.

— Что делать будем? — озабоченно спросил Василий. — Может, повлияем? Остановим и поговорим?

— Ты еще раз на нее глянь, а как домой придешь — на себя. В зеркало, — посоветo-

вал Степа. — Поймешь тогда, что сегодня ему с тобой беседовать неинтересно.

— Оно пожалуй, — согласился Василий. — Банкет наш, стало быть, лопнул... Вместе с концертом...

Полина и Костя стояли, облокотившись на парапет набережной городского пруда. Смотрели, как гаснет понемногу опрокинутое в него небо, и молчали.

— Тебе нравится этот город? — спросила наконец Полина.

— Здесь есть где поработать и выпить есть с кем, — ответил Костя. — А если серьезно, я его давно уже родным считаю, как тот.

— И все-таки наш лучше, — задумчиво сказала Полина. — Может быть, потому, что там мы были детьми...

Она помолчала и спросила:

— Почему ты пошел искать меня сегодня?

— А ты подумай, — усмехнулся Костя. — И повспоминай.

— Но ведь прошло целых восемь лет! За это время столько могло случиться!

— Стало быть, не случилось...

Полина помолчала и спросила снова:

— А раньше ты не пробовал искать меня?

— Нет...

— Почему?

— Не видел смысла. Ты ведь уехала по-английски. Не прощаясь.

— Ты тоже хорош. Даже не пришел проводить меня! — улыбнулась Полина.

— Там провожатых и без меня хватало, — ответил Костя и тоже вдруг улыбнулся. — Сейчас бы обязательно пришел. И всех твоих провожатых проводил бы. Малой скоростью и без обратного адреса.

Полина рассмеялась.

— Моя мама почему-то всегда считала тебя хулиганом и запрещала мне подходить к тебе. Я ей не верила. И, кажется, зря...

— Твоя мама меня всегда с кем-нибудь путала...

— Ну да! — возразила Полина. — А эта шумная история с братьями Тюриными?.. Впрочем, ты же тогда вступился за меня...

— Не за тебя... — улыбнулся Костя. — А за собаку.

— Но ведь собака была моя!

— Разве? — как будто удивился Костя. — А я и не знал...

— Боже мой, как давно это было!... Наш двор.. Училище... Мой дебют... И мои первые цветы...Я проснулась, а они лежат на подоконнике. Целый ворох. И все в росе... Потом у меня уже никогда не было таких...

Они переглянулись и улыбнулись. И снова замолчали.

А потом они сидели за столиком в самом углу ресторана, опять смотрели друг на друга и опять улыбались.

Но вот Костя, глянув Полине в глаза, поднял свою рюмку. Полина медленно кивнула и подняла свою. Они выпили и потянулись к приборам.

— Итак, у тебя все в порядке? — спросил Костя.

— Да, — ответила Полина. — А у тебя?

— В полном. И личная и общественная.

— И ты ни о чем не жалеешь?

— Нет,— ответил Костя и добавил: — Как и ты.

— Как и я?— переспросила Полина и спросила у Кости: — Тебе понравился мой номер?

Костя молча показал большой палец.

— Я рада...

— А как ты попала на эстраду?— неожиданно спросил Костя.

Полина молчала.

— Помнится, ты ведь уехала работать в оперный? Да еще в академический.

Полина грустновато усмехнулась.

— У тебя хорошая память...

И сказала отрывисто:

— Я ушла оттуда. И уехала в Москву. В Госконцерт... Между прочим, могу вернуться, когда захочу...

— Пока не хочешь?

Полина неопределенно пожала плечами. Она уже не улыбалась. Настроение ее явно изменилось, но Костя пока не замечал этого и продолжал улыбаться.

— Восемь лет назад ты ответила бы мне иначе... — сказал он.

— Восемь лет назад ты собирался поступать в университет, — в тон Косте, но без улыбки заметила Полина.

— У тебя память тоже ничего, — рассмеялся Костя.

А Полина спросила серьезно:

— Ты тоже ушел оттуда?

Костя продолжал улыбаться.

— Я и не поступал.

— А почему?

— По желанию. По собственному, — ответил Костя. И добавил, смеясь: — Просто вовремя понял, что поэт из меня никакой.

— А кузнец какой?

— Говорят, хороший.

— По-твоему, одно другого стоит?

— Вполне, — опять рассмеялся Костя. — Хороший кузнец лучше плохого поэта. Уж поверь. Это я по себе знаю. И по зарплате.

— Зарплата — это конечно, довод серьезный, — усмехнулась Полина. — Можно сказать, решающий, да?

Костя, наконец, почувствовал перемену в настроении Полины.

— Довод как довод... — протянул он. И добавил уже жестче: — Даром у нас пока еще нигде не платят. А в наш эмансипированный век цена мужику копейка в копейку такая, какую он заработать может. А руками или головой — это уж кто чем сумеет.

— Допустим, ты будешь зарабатывать, как китобой, — помедлив, сказала Полина. — Даже лучше. Что же дальше?

— Во-первых, мне больше других не надо. Но и меньше тоже. А во-вторых, мастер — это мастер. В любом деле, какое ни возьми.

— Ты уже стал им?

— Еще нет. Но буду.

Теперь Полина и Костя смотрели друг на друга совсем не так, как раньше, а отчужденно и недоверчиво.

— Предположим, — сказала Полина, — ты стал таким кузнецом, каких не бывает. Ну, скажем, ты подковал свою блоху. И все-таки: что же дальше?

— Гроб. И свечи, — ответил Костя. — Потому что совершенства нет. Есть только путь к нему. А он бесконечен.

— Значит, ты на пути к совершенству... Поздравляю! Университет тебе только помешал бы...

— Нужно будет— кончу. Университет или институт — это все равно. Или то и другое вместе.

— А ты самоуверен.

— Мне в себя верить по штатному расписанию положено. Засомневаешься — брак откуешь.

Полина помолчала и вдруг спросила в упор:

— Тебе не кажется, что все гораздо проще? Что ты тоже изменил своему призванию? И теперь стыдишься признаться в этом?

— Может быть, просто я позже нашел его?

— Твое ремесло — это и есть твое призвание?

— А по-твоему, призвание — это исключительно па-де-де?

Полина опять помолчала. И сказала:

— Ты никогда не был слабым. Но сейчас ты стал каким-то жестким... И грубым...

— Мне сейчас не восемнадцать, а двадцать шесть... И семь лет в горячем цехе тоже чего-то стоят...

— Мы, кажется, ссоримся, — после паузы негромко сказала Полина, глянув на часы. — А жаль. Потому что помириться можем и не успеть.

— Понятно, — усмехнулся Костя. — Я заполняю паузу. Как раньше. Для этого ты и искала меня?

Полина вскинула на него глаза и проговорила медленно:

— Теперь это уже совершенно не важно...

Встала и пошла к выходу.

Неподалеку от ресторанных дверей топталась компания, составленная из особей мужского пола весьма юного возраста. Проникнуть в ресторан они не могли ни по возрастному, ни по имущественному цензу и довольствовались тем, что созерцали ресторанную жизнь сквозь неплотно задернутые шторы.

Едва Полина вышла из ресторана, компания, убедившись, что ее никто не сопровождает, сразу же потянулась за ней. Один из представителей компании сообщил:

— Мадам! Уже падают листья!

Полина, не реагируя на оклик и не меняя шага, молча шла дальше. Тогда от кучки парней отделился один и бросился за ней. Но ему загородил дорогу Костя.

— Не надо так торопиться, — сказал он. — Здесь выдают без очереди.

Парень остановился.

— В чем дело, Боб? — окликнули его сзади. — Дядя просит — надо дать.

— Дай дяде, Боб, — попросил Костя. — Дядя отдает. Он добрый.

Парень оглянулся. Увидел, что его союзники приближаются. Сказал:

— Сейчас получишь.

И сделал было угрожающее движение.

— Молилась ли ты на ночь, Дездемона? — не двигаясь с места, осведомился Костя, и это так подействовало на парня, что тот снова замер.

Тут приблизилась и остальная компания, и тот же голос, который советовал дяде, сказал:

— Сливай воду, дядя. Приехали.

— Ты, фуфло! — сразу определив в хозяине голоса предводителя компании, очень тихо и совсем новым тоном сказал Костя. — Здоровье побереги. А то вспухнешь.

И вдруг, услыхав его голос, один из подошедших ахнул:

— Костя! Ты?!

— Ба! — в свою очередь удивился Костя. — Петушок! И ты здесь?

— В чем дело, Пит? — спросил предводитель компании. — Ты его знаешь, что ли?

— Более или менее, — подтвердил Костя. — Иди сюда, и ты узнаешь.

— Извини, Пит, — сказал предводитель и сунул руку в карман. — Придется твоему знакомому выписать. Сам видишь, какой он...

— Костя, беги! — крикнул тогда Петушок. — У него кастет!

— Побегу, Петушок! — пообещал Костя. — Обязательно побегу. Только не от них, а за ними...

В этот момент один из нападавших — Боб — подскочил к Косте и размахнулся. Но Костя ударил раньше. Это был классический удар: короткий, сухой и точно в челюсть. Послышался громкий лязг, и Боб, прочертив каблуками две ровные полосы длиной метров в пять, шлепнулся на асфальт.

— Один, — сказал Костя.

Но на него тотчас же бросились остальные во главе с предводителем, выдернувшим руку из кармана. Бросился и Петушок. Но не на Костю, а на предводителя. Схватил его обеими руками за пиджак и оттолкнул. Двое других шарахнулись в стороны и попятились. А Петушок встал рядом с Костей и повернулся к нападавшим лицом. Костя коротко глянул на него и улыбнулся.

— Ну, так! — весело сказал он, обращаясь к растерявшейся компании. — Теперь вы узнаете, что такое диктатура пролетариата.

И шагнул вперед.

Они молча и быстро шагали по пустынному и слабо освещенному городскому скверу, когда Костя вдруг остановился.

— Слушай, Джек Потрошитель! Режущий инструмент у тебя имеется?

Петушок сунул руку в карман и протянул Косте небольшой перочинный ножик.

— Годится, — одобрил Костя и нагнулся над клумбой.

— Учти, — негромко говорил он стоявшему рядом Петушку. — Нарушать общественный порядок меня заставляет не врожденная склонность к анархии, а горькая необходимость. Цветов сейчас не купить. А мне они позарез нужны.

Срезав полтора десятка цветов, он выпрямился.

— Пошли, — беспокойно озираясь, сказал Петушок. — Поймают еще...

— Погоди, — отыскивая что-то взглядом, ответил Костя. — Тут где-то цена должна быть проставлена... Да вот она!

И Костя указал на фанерную табличку с надписью: «Цветы не рвать. За нарушение штраф 10 рублей». Потом, порывшись в кармане, он достал несколько скомканных бумажек, выбрал десятирублевую, свернул ее пополам и сунул в щель между табличкой и колышком, на котором она была укреплена. Подумал и добавил еще пятерку.

— Теперь в расчете. По рублю за штуку. Как в фирменном магазине...

— И они с Петушком зашагали дальше.

Они подошли к уже темному зданию гостиницы, и Костя направился к гостиничному подъезду. Подошел, потянул ручку двери на себя, но дверь не поддалась. Он дернул еще раз, уже сильнее, но с тем же результатом. Из темного нутра подъезда послышался сонный голос:

— Не хулиганьте, молодой человек...

— Дядя, открой! — попросил Костя.

— Нельзя, — сказал дядя. — После двенадцати посторонним вход воспрещен.

— Я не посторонний. Я свой, — проникновенно сказал Костя.

— Не хулиганьте, молодой человек, — невозмутимо повторил швейцар.

Костя на всякий случай еще раз дернул за ручку. Потом отошел к Петушку. И вовремя: из-за угла показался моторизованный милицейский патруль, медленно проехал вдоль фасада гостиницы и остановился у подъезда.

— Моя милиция меня бережет... — пробормотал Костя. Потом добавил задумчиво: — Ну, что ж! Атака в лоб не удалась. Попробуем зайти в тыл...

Через несколько минут они стояли в темном дворе гостиницы и смотрели на ее освещенные окна.

— Значит, так,.. — задумчиво проговорил Костя, глядя на все тот же принесенный Петушком план. — Лестница — здесь, а номер... И зашагал вдоль стены, отсчитывая окна. Потом остановился.

На третьем этаже над головой Кости светилось одно окно, окна справа и слева от него были темными.

— Давай, — сказал Костя и, протянув руку, подергал за кончик косынки.

Петушок безропотно снял косынку. Костя взял ее и туго стянул ею букет. Потом смерил взглядом расстояние до освещенного окна, зажал конец косынки в зубах, перекинул букет за спину и подошел к трубе.

— Ну, — не очень внятно сказал он. —Не кочегары мы, не плотники...

И, обхватив трубу руками, начал бесшумно подниматься по ней.

В темном окне второго этажа, расположенном рядом с трубой, облокотившись на подоконник, торчал какой-то меланхоличный мужчина средних лет. Подперев голову рукой, он грустно смотрел на звезды и душераздирающе вздыхал.

Вдруг до него донесся еле слышный шорох. Меланхолик перевел отсутствующий взгляд туда, откуда этот шорох донесся, и глаза его мгновенно стали круглыми от изумления и ужаса: он увидел зловещий черный силуэт, поднимавшийся по стене почти бесшумно.

Костя, поравнявшись со вторым этажом, тоже увидел меланхолика. Приостановившись на мгновение, он погрозил ему пальцем. Меланхолик завороженно покивал головой, обязуясь хранить молчание. А Костя полез дальше.

Вот наконец третий этаж. Освещенное и открытое окно справа. Костя, левой рукой держась за трубу, правой подтянул за косынку букет, взял его в руку и потянулся к окну.

Полина, лежавшая в постели и думавшая о чем-то, судя по всему, не очень веселом, вдруг услышала легкий шорох за окном, оглянулась и увидела вползающий на подоконник букет. И замерла — не то от испуга, не то от удивления.

Когда букет перестал двигаться, Полина вскочила, накинула халатик и бросилась к окну. И вдруг за окном раздался ужасающий жестяной грохот. Полина вздрогнула, остановилась было, но все-таки выглянула.

Она увидела темный двор, слабо освещенный светом из окон, смутную человеческую фигуру внизу и валяющиеся возле нее колена водосточной трубы. Еще она увидела двух милиционеров, влетевших во двор на мотоцикле, и услышала дикий вопль меланхолика со второго этажа:

— Держите его! Это бандит!

Милиционеры остановили мотоцикл и бросились к неподвижной фигуре, но она шагнула им навстречу и покорно полезла в коляску.

Мотоцикл взревел и вылетел со двора.

Полина еще раз взглянула на цветы, потом — на пустынный и тихий двор и сказала:

— Забавно...

— То ли еще будет, когда я начну слезать... — тихо отозвался кто-то за окном.

Полина выглянула снова и увидела Костю. Он, вцепившись во вбитую в стену скобу, висел неподвижно, и под ним была гладкая стена без всяких намеков на еще недавно тянувшуюся по ней трубу.

— Костя!.. — ахнула Полина и спросила растерянно: — Ты что тут делаешь?..

— Вишу, — сказал Костя.

Однако Полина уже пришла в себя. Торопливо отодвинув букет, она схватилась одной рукой за подоконник, а другую протянула Косте.

— Держи!

— Спасибо, — сказал Костя. —Я уж лучше один.

— Он еще разговаривает, — возмутилась Полина. — Держи, говорю!..

Скоро Костя уже сидел на подоконнике и улыбался немножко смущенно.

И в ту же секунду их взгляды встретились.

Какое-то неуловимое мгновение они смотрели друг на друга. Потом Костя притянул Полину к себе...

В дежурной комнате этого отделения милиции все, вероятно, было точно так же, как в сотнях других: крашеные в светлую краску стены со стоявшими вдоль них рядами казенных стульев, большой полированный, сделанный по спецзаказу стол с селектором и телефонами. За столом сидел довольно пожилой и какой-то очень домашний мужчина в милицейском кителе с капитанскими погонами, а у стола стоял помятый и понурый Петушок.

— Значит, так и не скажешь, с кем вместе хулиганил? — спрашивал капитан.

Петушок молчал. Капитан задумчиво повертел в руках его пропуск и сказал:

— Ну, молчи. Я ведь все равно всю твою компанию знаю.

Петушок сделал протестующее движение, но опять промолчал.

— Эх, Горбунов, Горбунов! — вздохнул капитан. — Ты бы мать свою пожалел. Да и нас тоже.

Оба помолчали. Потом капитан сказал:

— Ты на себя погляди. Мать из своих восьмидесяти половину на тебя вешает, а ты из этой вдовьей половины вон какие чудеса вытворяешь. Что сюртучок, что брючки — глаза бы не глядели.

— Вы и не глядите...

— Ну, это, положим, дело не мое— за твоим костюмом глядеть. А вот за твоим поведением — мое... И по всему так получается, что суток пять тебе за эту трубу отсидеть придется.

Петушок только вздохнул.

— А с другой стороны и жалко... — вздохнул и капитан. — Есть в тебе хорошее-то. Работать вот пошел...

Он помолчал еще и спросил самого себя:

— Что же мне с тобой делать?

— Отпустить, товарищ капитан! — раздался от двери веселый голос, и в комнату вошел ослепительно улыбающийся Костя. — Под мою ответственность!

— А он кто тебе? Родственник?

— По классу. Одним словом, коллега. Документы мои — вот они. Специально принес. Прописка, место работы и все прочее, что по паспортному режиму положено...

— Экий ты быстрый какой! — сказал капитан, листая паспорт.— Прямо так вот и отпустить?

— Ему на смену сегодня. А производственный план — дело государственное...

— Ну, если государственное, тогда придется! — улыбнулся капитан, бросая лежавший перед ним лист бумаги в корзину и возвращая Косте паспорт. — Забирай своего коллегу. Да скажи ему, чтоб в другой раз мимо водосточных труб на цыпочках ходил!

Костя улыбнулся.

— Скажу, товарищ капитан! Уж кто-кто, а я — обязательно!

Когда они вышли на улицу, в лицо им ударило низкое еще, но яркое солнце. Город был пустынен и чист. Он улыбался солнцу всеми

своими тяжелыми складками и морщинами, всеми своими окнами и оставшимися после недавней поливки мелкими и чистыми лужицами. Но еще веселее улыбался им — солнцу, городу и Петушку — звонко стучавший каблуками Костя.

— Ты извини, брат, что я за тобой только утром зашел, — сказал Петушку Костя. — Не мог, понимаешь, раньше.

— Чего там, — улыбнулся Петушок. — Я понимаю...

С минуту они шли молча, а потом Костя, покосившись на Петушка, остановился.

— Что-то туалет у тебя нынче незаконченный, — сказал он и, вынув из кармана косынку, протянул ее Петушку. — На, восстановись.

Петушок принял косынку, глянул на нее, потом сунул в карман и сказал:

— И так сойдет...

Скоро Костя и Петушок вышли на широкую призаводскую площадь, к которой по сходящимся лучами улицам стекались целые колонны людей; шла первая смена. У заводских проходных эти нескончаемые колонны сливались в спокойный людской поток, и Костя с Петушком растворились в нем без остатка.

По ту сторону проходных этот поток дробился на десятки ручейков и струек, растекавшихся по всем улицам и переулкам огромного завода.

Вот показались Костя и Петушок, но уже не одни, а в компании со Степой, Василием и еще двумя-тремя ребятами из числа постоянного Костиного окружения.

— Это значит, что же получается? — выговаривал Косте Степа. — Приходите в гости, когда нас дома нету?

— Виноват! — улыбался Костя. — Чрезвычайные обстоятельства!

— Знаем мы твои чрезвычайные обстоятельства! — смеялся Василий. — С такими кто хочешь день с ночью перепутает!

— Вася! — сказал тогда Костя. — Сократись! Я таких шуток не понимаю и впредь за них на вид ставить буду. И учти: это предупреждение серьезное.

— Я же говорил, что дело тухлое! — пробормотал Степан, а Костя добавил:

— А запланированное мероприятие проведем. Не откладывая. Возражений нет?

— Я бы, может, и возразил, — сказал Василий,— да не умею. У нас с Пелагеей Никандровной все заботы пополам. Возражает она, а я соглашаюсь...

Все засмеялись, и громче всех — сам Василий.

Это была как будто Костина квартира и в то же время как будто нет. Особенно непохожим на вчерашний выглядел обеденный стол, сервированный сегодня по всем правилам и с явно не мужским вкусом. На нем пока еще не было бутылок, но приборы и тарелки с закусками выстроились во всей своей красе. И это было так непривычно и удивительно, что вошедшие в комнату Василий и Степан обвели его красноречивыми взглядами, покосились друг на друга и крякнули.

— Все ясно, — сказал Степан и обратился к впустившему их и теперь стоявшему позади Косте. — Знакомь.

— С кем? — улыбнулся Костя.

— С ней, — объяснил Василий.

Костя еще раз улыбнулся и глянул через плечо. Степа с Василием перехватили этот взгляд, обернулись и увидели вышедшую из кухни Полину. И снова крякнули.

— Здравствуйте, — сказал Василий, неумело шаркнув ножкой. — Я Вася. Это — Степа. А вы — Полина. Будем знакомы.

— Очень приятно... — Полина протянула им руку, они по-мужски пожали ее.

Степа открыл было рот, собираясь сказать что-то, но тут в прихожей раздался звонок, и он промолчал. Костя, шагнув в прихожую, щелкнул замком и вернулся с Петушком, вчерашний костюм которого был сегодня наутюжен и начищен на диво.

— Вы? — увидев его, обрадовалась Полина. — Вот не ожидала! Я очень рада...

Она протянула ему руку. Петушок, переложив что-то за спиной из правой руки в левую, грациозно принял ее и, низко склонившись, чмокнул.

Ребята, в том числе и Костя, остолбенели. А Петушок извлек из-за спины три больших, обернутых в целлофан розы и отрапортовал:

— Примите этот скромный букет в знак восхищения вашим талантом и вами лично.

— Благодарю, — серьезно сказала Полина и вышла с цветами на кухню.

Степа с Василием какое-то время безмолвно взирали на счастливого и потому невыносимо важного Петушка. Потом Степа наконец произнес:

— Силен!..

— Где он пройдет, там нам делать нечего, — согласился Василий.

— Эх ты, облако в штанах, — сказал Костя и похлопал Петушка по плечу. — А также флейта-позвоночник...

Петушок попытался понять, выругали его или похвалили. Но так и не понял.

Полина с цветами, поставленными в кувшин с водой, вышла из кухни в прихожую. На мгновение задержалась у зеркала. Оглядела себя, поправила прическу. Потом вошла в комнату и сразу поняла, что в ней происходит что-то необычное.

Посреди комнаты стояли в ряд три стула. Верхом на среднем сидел Костя: по бокам его, на двух других, восседали серьезные до мрачности Степа и Василий. А перед нами стоял заметно полинявший Петушок и глядел в пол.

— Что случилось? — встревожилась Полина.

— Сейчас случится,— успокоил ее Костя.— Садись и смотри.

— Не помешаю?

— Нам сейчас никто помешать не может,— авторитетно заявил Степа.

— Излагай, — сказал Костя Степе.

— Речи говорить я не мастер, — обращаясь к Петушку, внушительно начал Степа. — Руками у меня лучше получается. Однако скажу, как умею... — Он помолчал и добавил: — До вчерашнего дня ты чужой был. Теперь наш стал. А мы кто? Кузнецы... Кузнецов же, чтоб ты знал, на Руси всегда уважали особо. И не за одно то, что они из железа к дамским панталонам могли кружева сплести, а за то, что жили по совести. На работе и в драке стояли, пока ноги держат... Мы эту марку держим. И ты, раз уж взялся, держи, сколько сил хватит. А то разговор у нас другой будет. Тогда уж я не языку, а рукам волю дам...

Петушок, не поднимая глаз, нахмурился. Тогда, по-прежнему украдкой поглядывая на Полину, заговорил Василий.

— Не жмурься, Петя, — добродушно сказал он. — Ремесло наше, конечно, пыльное. При случае и по шее схлопотать можно. Зато из кого хочешь мужика делает. Так что подумай... Настоящий мужик нынче в дефиците. Вымирает он потихоньку потому что. Как мамонт...

Полина улыбнулась, а Костя покосился на Василия, потом — на Полину, улыбнулся ей.

— Тут ни прибавить, ни убавить, — сказал он. — Предыдущие ораторы осветили вопрос всесторонне. За исключением частностей...

Он вынул из кармана брюк толстую записную книжку и, листая ее, заговорил снова, обращаясь к Петушку:

— Имеет у нас хождение один программный документ. Писан он русскими цеховыми мастерами еще в семнадцатом веке, но звучит вполне современно. И даже, я бы сказал, своевременно. Называется это сочинение Ремесленным уставом. Я тебе из него пару цитат произнесу. На выбор. А ты слушай и благоговей...

Костя открыл нужную страницу и торжественно прочел:

— Параграф четыреста одиннадцать: «Подмастерье не должен сметь ночевать вне дома без ведома и дозволения мастера: нам тем паче же запрещается ему сманивать с собою учеников в трактиры и другие непозволенные собрания»... Усвоил?

И Костя заговорщицки улыбнулся. Петушок ответил ему улыбкой же и кивнул.

— Еще один усвой. На всякий случай, — сказал Костя и снова начал читать:

— «Малолетние ремесленники за отлучку от мастеров своих и за шалости, леность и неуважение к мастеру подвергаются наказанию розгами от пяти до десяти ударов...»

Петушок слушал и улыбался. И Степа сказал сердито:

—Зря сияешь. Тут тебе не цирк. И не комната смеха. В случае чего, по-писаному и будет.

Петушок увял. Но не надолго, потому что Костя, спрятав книжку, сказал:

— На этом деловую часть предлагаю считать законченной. Остальное он в рабочем порядке поймет. И прочувствует.

И первым потащил свой стул к столу.

За столом смеялись. Даже Степа разрешил себе улыбнуться. Полина тоже улыбнулась, но как-то неуверенно. А когда смех приумолк, Василий заговорил снова:

— Она у меня вообще-то ничего, добрая. Одна беда: книжек много читает. И сильно это не ней отражается. Какую днем употребит, такая у нее к вечеру и отрыжка. Скажем, сегодня про королеву Марго читала — значит, весь вечер выкать будет и глядеть, как на зачумленного. Когда приключения какие-нибудь или опять же про шпионов — вина запросит и папироски курить начнет. Ну, а ежели, не дай бог, заграничное что попадется, тут уж совсем худо: сплошная некоммуникабельность тогда у нас с ней. Раскладушка на кухне и перед сменой — одно чайное угощение... Вот, оно, искусство-то, что с нами делает...

Василий сокрушенно вздохнул и умолк. Ребята смеялись. Теперь и Полина смеялась тоже. А Василий помолчал и, встав с рюмкой в руке, закончил свой тост неожиданно весело:

— Так выпьем за него. За искусство то есть. Чтоб у нас его всегда на душу населения вдоволь было. Хоть какого, лишь бы хорошего и досыта.

И выпил первым.

— А вы отличный мистификатор, — сказала Полина Василию. — Я совсем не сразу поняла, что вы шутите.

— Он у нас всегда такой, — сказал Степа. — Характер у него веселый.

— Характер у меня в самый раз,— ответил Василий. — Не над другими ведь смеюсь, а над собой. Это каждому делать не мешает. Для профилактики.

— Пожалуй, — задумчиво сказала Полина, и вдруг, отставив рюмку, вскочила. — Пирожки!..

Сидевший рядом с ней Петушок мгновенно вскочил тоже и вслед за ней бросился на кухню, но его перехватил Степа.

— Сиди! — сурово сказал он. — Тут и постарше тебя есть.

И торжественно удалился.

Полина пыталась вынуть из духовки лист с пирожками, но его, видимо, заклинило, и она никак не могла с ним справиться.

— Пусти-ка,— сказал Степа и, отстранив ее, взялся за лист голыми руками. Легко вынул лист и неторопливо поставил его на плиту. Полина быстро начала переворачивать пирожки, проверяя, не подгорели ли, а Степа стоял рядом и с любопытством наблюдал за ней.

— Дайте тарелку,— отрывисто сказала она.

Степа удивился, но с места не двинулся. Тогда Полина добавила:

— Побыстрей, пожалуйста!..

Степа удивился еще больше, но подчинился. Потом сказал:

— А ты ничего... С характером...

— Сожгла!.. — с досадой сказала Полина.

— Который? — поинтересовался Степа.

— Вот, вот и вот.

Степа глянул на огорченную Полину, подумал немного и сказал:

— Дай-ка сюда.

Полина, недоумевая, протянула ему пирожок. Степа взял его, оглядел и... отправил в рот.

— Я подгорелые больше люблю.

И взялся за второй пирожок.

— Значит, стряпать стряпаешь, а сама не ешь? — допрашивал Полину Степа, управляясь с последним пирожком.

— Нельзя мне... Специальность не позволяет...

— Да... — задумался Степа. — Серьезная у тебя специальность...

Помолчал и спросил как будто между прочим:

— К нам как? Насовсем, стало быть?

Полина внимательно глянула на него. Тоже помолчала и ответила медленно:

— Нет... Гастроли кончаются через неделю. Так что...

И умолкла.

— Уедешь, значит?

Полина молчала. Степа помедлил и сказал со значением:

— Смотри. Не пожалеть бы. Таких, как он, не густо. Это я тебе говорю. А раз говорю, значит, так оно и есть. Я его не два дня, а шесть лет знаю.

— Вы — шесть, — вдруг улыбнулась Полина. — А я — пятнадцать...

Степа окаменел.

Потом Полина раздавала чай, а ребята, умиротворенные и притихшие, начиняли его сахаром и задумчиво побалтывали ложечками. И вообще, судя по всему, наступила та самая минута, когда уже и говорить как будто не о чем, но расходиться еще не хочется, и когда молчание говорит о близости больше, чем самое шумное застолье.

Но вот, наконец, подал голос Василий. Он начал читать стихи. Степа усмехнулся и почему-то покосился на Костю. Костя не реагировал.

Полина внимательно слушала. А Василий читал. Это были хорошие и, пожалуй, даже очень хорошие стихи о любви, чуть грустноватые, впрочем. И читал их Василий совсем неплохо.

Полина сказала:

— А знаете, по-моему, это очень хорошо. Я имею в виду исполнение тоже.

Ребята молчали и ухмылялись. Петушок подумал и решил блеснуть в свою очередь.

— Я тоже знаю. Стихи Евтушенко. Могу прочитать.

— Завтра, Петя, — улыбнулся Василий.

А Полина сказала:

— Между прочим, тот же автор однажды написал песню. И посвятил ее одной своей хорошей знакомой... Он исполнял ее каждый день, как только видел ее.

И она пропела эту песню, оказавшуюся очень короткой и очень смешной детской дразнилкой.

Ребята расхохотались. И только Петушок, кажется, ничего не понимал. Он, недоуменно моргая, переводил вопрошающий взгляд с одного смеющегося лица на другое, чем окончательно развеселил всех.

...Костя и Полина медленно шли вдоль совершенно пустой предрассветной улицы. Шли молча.

А потом Полина сказала вдумчиво:

— Хорошие у тебя друзья...

— Не пожалуюсь, — улыбнулся Костя.

Полина помолчала снова. И вдруг сказала:

— Знаешь, а ведь я не поверила тебе сначала. Решила, что ты тоже изменил себе, и изо всех сил стараешься скрыть это... Тогда начала врать и я...

Костя молчал. И Полина заговорила, словно оправдываясь:

— Я держалась долго. Почти до двадцати двух. И работала, как ломовая лошадь, хотя по-прежнему танцевала только в тройке или даже у воды... Видимо, самое большое трудолюбие не заменяет все-таки самого маленького таланта...

— А ты уверена, что у тебя его нет?

— Когда долго не дают роли, которую считаешь своей, то... начинаешь сомневаться...

— Может быть, на это были другие причины? Так сказать, сопутствующие?

— Бывает, конечно, всякое, — задумчиво сказала Полина. — Но я не хочу ни говорить об этом, ни думать. Я предпочитаю винить себя. По крайней мере, это честнее...

Костя молчал. Тогда Полина продолжила свой рассказ:

— А потом я ушла... Теперь у меня есть кое-какие успехи. Даже признание. Но... Театр — это театр!... Все свои гонорары и весь свой эстрадный успех я отдала бы за одну-единственную партию Жизели...

— Ты же можешь вернуться, когда захочешь, — почему-то очень спокойно сказал Костя.

— Это не так просто.

— Тогда оставайся, — по-прежнему спокойно сказал Костя.

— Но ведь у меня появился шанс, которого больше уже не будет...

И Полина, достав из сумочки телеграмму, протянула ее Косте.

Костя прочел:

«Сумасшедшая, конкурс двадцать пятого, ты допущена. Не дури. Вылетай немедленно. Тася».

— Вот именно: не дури, — сказал он, возвращая телеграмму.— Пока не поздно.

— А если провалюсь? Тогда я не смогу утешать себя даже тем, что я сама от него отказалась... Словом, завтра меня ждут в театре, а я, как видишь, все еще здесь...

— Слушай! — остановившись, насмешливо сказал тогда Костя. — Ты можешь сказать внятно, чего тебе больше всего хочется — ехать или остаться?

Полина остановилась тоже и улыбнулась растерянно и вместе с тем примиряюще:

— Раньше ты мне таких вопросов не задавал...

— И теперь не буду, — заверил ее Костя и, взяв за руку, потащил к стоящему на стоянке такси.

— Куда мы? — недоуменно спросила Полина.

— Вопросы кончились, — ответил Костя, открывая дверцу, — Остались одни ответы...

Усадив Полину, сел сам, и машина тронулась с места.

Аэровокзал спал. По случаю раннего утра, устойчивой летной погоды он был почти пуст, и небольшая группа людей, стоявшая у выхода на летное поле, казалась в его пустом и сонном зале еще меньше.

Неподалеку от этой группы стояли Полина и Костя. Молча смотрели друг на друга.

— Тебе эта ситуация ничего не напоминает? — улыбнувшись, негромко спросил Костя.

— Напоминает... — тоже негромко, но без улыбки ответила Полина. Потом все-таки улыбнулась, хотя и грустновато. — Но на этот раз ты пришел проводить меня...

И спросила, помедлив:

— А может быть, все это зря?

— Что?

— Все.

Костя помолчал. Усмехнулся.

— Тебе виднее.

— А тебе?

Ответить Костя не успел: к нему подошел какой-то сонный, помятый гражданин и сказал:

— Слушай, друг, дай две копейки, а? Позвонить надо.

Костя глянул на него довольно нелюбезно, но монету дал. Гражданин удовлетворенно кивнул и отошел. А Костя снова повернулся к Полине.

— Ты жалеешь о чем-нибудь? — суховато спросил он.

Полина пожала плечами.

— Не знаю...

— А если подумать?

На этот раз не успела ответить Полина: к ним снова подошел давешний гражданин и, обращаясь к Косте, сказал коротко:

— Съел.

Костя свирепо глянул на него и отвернулся.

— Съел, — решив, что Костя не понял, повторил гражданин и кивнул на телефон-автомат. — И не подавился... Дай еще одну, если есть.

И Костя не выдержал:

— Я тебе что? Государственный банк? Или касса взаимопомощи?

— Ты чего сердишься? — обиделся гражданин. — Если жалко, так и скажи...

Но Костя уже протянул ему монету. Гражданин благосклонно взял ее и отошел... А Костя обернулся к Полине и спросил угрюмо:

— Ну? Подумала?

— Нет, — улыбнувшись, сказала Полина.

— А я подумал, — заявил Костя.

Теперь уже помрачнела Полина.

— Значит, ты тоже жалеешь?

— Тоже.

— О чем?

Костя собрался было ответить, но настойчивый гражданин возник перед ним снова.

— Не отвечает,— сказал он и протянул Косте монету.

Костя коротко глянул на него, потом — на Полину, и раздельно проговорил:

— Я жалею о том, что не нашел тебя раньше. А также о том, что ты уезжаешь.

Потом повернулся к опешившему гражданину и добавил:

— И, наконец, я жалею о том, что не могу сказать этому гражданину все, что о нем думаю.

Гражданин неожиданно улыбнулся.

— Не жалей,— сказал он. — Я и так понял.

Костя улыбнулся тоже, хотя и несколько бледновато.

— Извини, друг... — сказал он.

— Бывает... — отозвался гражданин и добавил: — Я бы на твоем месте совсем веселый ходил. И одеколоном бы пахнул.

— Это почему? — удивился Костя.

— Ты ее спроси, — посоветовал гражданин. — Она скажет.

И ушел.

Костя тупо глянул ему вслед, потом — на улыбающуюся Полину. Все понял и потянулся к ней.

— Внимание! — взревел над их головами голос аэропортовского диктора. — Заканчивается посадка в самолет, вылетающий рейсом двенадцать-пятнадцать. Повторяю...

Они смотрели друг на друга и, кажется, не могли насмотреться.

— Ты пиши, — сказал Костя.

Полина кивнула. Она выглядела теперь испуганной и растерянной и никак не могла разжать пальцев, сжимающих Костину руку.

— Иди, — сказал Костя.

Она снова кивнула. Повернулась к двери. Обернулась, беспомощно глянула на Костю. Он шагнул к ней. Она попыталась улыбнуться, зябко повела плечами и сказала:

— Холодно...

Повернулась и, миновав контроль, последней из всех пассажиров вышла на летное поле. Пошла, почти побежала по нему, удаляясь, неожиданно маленькая и одинокая.

Сидя в кресле, она не отрывалась от окна, стараясь, видимо,разглядеть Костю среди редких фигур, видневшихся по ту сторону барьера, огораживающего летное поле.

Она не пошевелилась даже тогда, когда кто-то сел в кресло рядом. А ее сосед повозился немного, усаживаясь поудобнее, и вдруг сказал знакомым голосом:

— Пользуйтесь услугами Аэрофлота. Это не столько выгодно, сколько удобно.

Полина рывком обернулась. Какое-то мгновение, не веря и глотая слезы, смотрела на сидящего рядом и улыбающегося Костю. Потом уткнулась в его плечо...

В цеховой бытовке — низкой комнате с кафельным полом, сплошь заставленной секциями индивидуальных шкафчиков для белья, переодевалась первая смена. В одном из закутков расположились Степа с Василием, Юра-крановщик и еще двое ребят из Костиной компании. Неторопливо шнуровали ботинки, подтягивали пояса, застегивали вороты рабочих рубашек. Изредка переговаривались.

— Что-то не торопится сегодня Костя-то, — кивнув на запертый шкафчик, заметил один.

— Кто не торопится, тот и не опаздывает,— сказал Степа. — Сейчас будет.

— Пора бы... — поддержал первого второй. — До смены двадцать минут...

— Вы идите, — сказал Степа.

— А мы посидим. Покурим, — добавил Василий.

— И то дело, — согласился Юра-крановщик и собрался было сесть на место, но тут в бытовку влетел встрепанный Петушок и кинулся к Степе и Василию, растерянно причитая:

— Скорее!.. Тут!.. Молния!.. Телеграмма!.. От Кости!..

Ребята разом вскочили.

— От кого?!

— От Кости?!

— А он где?

— Вот... — выдохнул Петушок, протягивая ему бланк телеграммы-молнии. И, пока Степа недоуменно вертел бланк перед глазами, объяснил как умел.— Я за ним зашел... А его нет... Тут почтальон стоит... У соседней квартиры... Говорит, знаешь их? Я говорю, не знаю... Жалко, говорит... Молния им..., Второй раз прихожу, а их все нету... Может, дело, говорю, важное, раз молния? Я, говорю, соседу отдам, он передаст. А где, говорит, сосед? Я говорю, на заводе... Взял и пошел... А она расклеилась... Ну и...

— Погоди, — остановил его Степа, закончив исследование телеграммы. Значит, так, телеграмма-молния. Отправлена утром. Из нашего аэропорта. Ивану Степановичу Герасимову, квартира семнадцать. Соседу, то есть... — развернул телеграмму и прочел вслух. «Телеграфьте пятьдесят Горький востребования. Целую. Искренне ваш. Костя...»

Ребята помолчали. Потом заговорили.

— Вот это молния, так молния!

— И гром не хуже...

— Что делать будем? — спросил Василий у мрачного Степы.

— Я сбегаю! На почту! — суетился Петушок.

Но Степа молчал. Потом сказал решительно:

— Так перебьется. Не маленький.

Ребята удивились.

— Ты чего? — возмутился Василий.— Или не понял?

— Я все понял, — заявил Степа. — А ты, похоже, нет... И пояснил: — Уехать решил — его дело. Нам не сказал — тоже как хотел. Хотя мы ему вроде не совсем чужие... Телеграмму-то эту, по крайней мере, мог мне дать? Или из вас кому? Или вот хоть ему? — и разгневанный Степа ткнул пальцем в ошеломленного таким оборотом дела Петушка.

Ребята, пораженные, должно быть, железной логикой Степы, молчали. И он закончил:

— Выходит, у него соседу больше веры, чем нам. Вот пускай сосед ему и переводы переводит. А мы погодим... Может, кто по-другому думает?

Ему не ответили.

— На том и порешили, — сказал он, возвращая Петушку телеграмму.

И повернул к двери.

Костя и Полина медленно шли по пустому фойе театра, на стенах которого помещались вереницы портретов здешних знаменитостей. А театр жил своей, скрытой от непосвященных, дневной жизнью. За стеной, в зале, настраивался оркестр, где-то кто-то распевался, откуда-то слышались команды балетмейстера, и все эти звуки сливались здесь в своеобразную музыку, к которой Полина прислушивалась с чуть заметной улыбкой, а Костя — с любопытством.

— Знаешь, — обведя фойе долгим взглядом, негромко сказала Полина, — я никогда не была ни в этом театре, ни даже в городе. Но у меня почему-то такое ощущение, словно я наконец дома...

Костя молча улыбнулся. А Полина добавила:

— И я совсем не боюсь теперь. Я просто не могу показаться плохо...

Потом глянула на Костю и улыбнулась ему.

— Мавр все-таки сделал свое дело...

— И может уходить?

— Ни в коем случае! — испуганно воскликнула Полина, но тут же поняв, что Костя шутит, добавила уже спокойно: — Если мавр уйдет, мой триумф будет неполон. И вообще неизвестно, состоится ли он тогда...

Костя и Полина, миновав между тем фойе, остановились в дверях темного и пустого театрального зала. Сцена его была не скрыта занавесом и слабо освещена, отчего казалась меньше, чем обычно, а зал, по краям которого густели синие тени, казался просторнее, чем всегда. Вокруг стояла гулкая, немножко загадочная тишина, лишь из оркестровой ямы доносились негромкие звуки настраиваемых инструментов.

Полина спросила неожиданно:

— Ты был когда-нибудь за кулисами?

— Нет, — ответил Костя.

— Пойдем, — сказала Полина, беря его под руку.

Но Костя не двинулся с места.

— Спасибо, — сказал он. — Не стремлюсь.

— Странно! Многие же стремятся. И находят, что это интересно.

— Иллюзии — это не всегда плохо. Поэтому я никогда не читаю чужих черновиков. И не интересуюсь подкладкой чужого костюма.

— Может быть, ты прав, — помолчав, сказала Полина. И спросила: — Но ты останешься здесь? Ты не уйдешь?

— Нет, — улыбнулся Костя. — Не уйду.

Полина вздохнула.

— Ну... Мне пора одеваться...

— Иди...

В зале по-прежнему было темно, но сцена была ярко освещена. Оркестр гремел теперь в полную силу, и на сцене исполнялось соло из «Спящей красавицы».

Костя сидел в углу, в стороне от всех и внимательно наблюдал за танцем.

Но вот в зале появилась девушка примерно одних лет с Полиной, огляделась, увидела Костю и направилась к нему.

— Здравствуйте,— подойдя, сказала она. — Вы Костя.

— Здравствуйте, — встав, сказал Костя. Подумал немного и сказал: — Вы Тася.

— Вы ясновидец? — улыбнулась она.

— Нет, — улыбнулся Костя. — Просто знакомый.

Они сели, и Костя вновь стал наблюдать за танцем. А Тася, не обращая на сцену никакого внимания, начала с любопытством разглядывать его. Посидев немного молча, спросила нерешительно:

— Скажите, а правда, что вы — простой рабочий?

— Элементарный, — не отводя глаз от сцены, ответил Костя.

Тася оценила ответ и взглянула на него с еще большим любопытством. Потом перевела взгляд на сцену, усмехнулась чему-то и снова спросила:

— Вам нравится?

— По-моему, неплохо.

— По-вашему... А вы видели когда-нибудь, как танцует Полина? Не эстраду, а классику?

— Видел, — помедлив, ответил Костя. И добавил: — Когда-то.

— Понимаю... — протянула Тася. — Вы друг детства?

— Пожалуй, — подумав, согласился Костя.

— Я вас не поздравляю, — сказала Тася. — Друзьям детства лучше оставаться в семейных альбомах...

Костя обернулся к ней и, кажется, внутренне согласился.

— Спасибо за совет, — медленно сказал он.

— Кстати, им совсем не обязательно пользоваться, — сказала Тася, любопытство которой все возрастало. И добавила: — По крайней мере, вам. Вы больше похожи на исключение, чем на правило...

Оркестр неожиданно смолк. Солистка, оборвав очередное па, постояла немного и, спрятав лицо в ладони, убежала со сцены.

— Жалко ее все-таки... — вздохнула девушка. — Опять провалилась...

Костя тоже вздохнул и откинулся на спинку кресла, вцепившись пальцами в подлокотники.

— Боитесь? — заметив это, спросила девушка.

— Нет, — соврал Костя.

— Правильно делаете, — сказала девушка, — все будет хорошо. Вот увидите.

Оркестр снова заиграл, и она добавила торопливо:

— А теперь я разрешаю вам не обращать на меня внимания. И сама на вас не стану.

На сцене появилась Полина в костюме Жизели из последнего акта. И Костя словно впервые увидел ее. Да скорее всего так оно и было, потому что сейчас она совсем не была похожа на ту Полину, что увидел он два дня назад на цеховой сцене, и на ту, что была с ним рядом здесь вот, в этом самом зале, всего несколько минут назад.

А когда Полина начала танцевать, ему неожиданно открылась в ней такая полная трагизма человеческая глубина, такая незащищенность и ранимость, такая жертвенность, какой он, должно быть, никогда в ней не предполагал. И он, зачарованный, смотрел и смотрел на нее, затаив дыхание.

Вдруг Полина сбилась с ритма. Совсем немного. Но Костя не выдержал. Костя встал.

— Я лучше в фойе... Вы мне все расскажете потом.

Здесь, в фойе, звуки рояля были слышны слабее, но Косте казалось, что они крепнут и крепнут... Вдруг наступила тишина, бездонная и неживая. Костя шагнул к двери, но так и не решился открыть ее. Впрочем, дверь открылась сама, и в фойе появилась Тася.

— Ну что же, — сказала она. — Ваша миссия завершилась успешно. Ее обязательно примут. Не на главные партии, конечно. И работать придется много — технику она все-таки подрастеряла. Однако...

— Где она? — перебил Костя.

— У главного балетмейстера.

— А-а... — протянул Костя и посмотрел на часы.

— Послушайте, друг детства! — возмутилась Тася. — Почему вы смотрите на часы?

— Мой самолет уходит через полтора часа. Сегодня это последний, — сказал Костя.

— Вы что, с ума сошли? — растерялась Тася. Потом заявила решительно: — Полина приказала мне не отпускать вас.

— До свиданья, — сказал Костя. — В следующий раз я исправлю все свои ошибки.

Тася поняла, что он не шутит, и погрустнела.

— Вы действительно улетаете?

— Да.

— Но почему?!

— Возвращаюсь в семейный альбом, — сказал Костя и тут же улыбнулся. — А если серьезно, то я должен вернуться сегодня же.

— Жаль... — вздохнула Тася. И спросила: — Но тогда я, наверное, должна буду передать ей что-нибудь?

— Да, — сказал Костя. — Передайте ей, что друг детства поздравляет ее. И... и... что адрес у него старый.

— Это все?

— Остальное она поймет.

— Вы уверены?

— Надеюсь.

Они улыбнулись друг другу, и Костя быстро зашагал к двери.

Он выскочил из такси у городского почтамта, взбежал по ступеням и скрылся внутри.

— Взгляните, пожалуйста, — сказал он, протянув пропуск в окно отдела до востребования. — Мне должен быть перевод.

В окне помолчали. Потом женский голос спросил:

— От кого ждете?

— От Герасимова Ивана Степановича.

— Больше ни от кого?

— Н-нет...

Женщина в окошке удивилась.

— Горбунова Петра Васильевича знаете?

— Не имею чести... — начал было Костя, и вдруг засиял. — Ну, как же! Кто же его не знает. Горбунова Петра Васильевича!

— Тогда заполняйте, — сказала женщина и шлепнула на барьер бланк перевода. Потом добавила:— А вот вам еще два: от Гусева Степана Егоровича и Жукова Василия Тимофеевича.

В кузнечно-прессовом властвовал привычный ровный и оттого не казавшийся особенно громким гул. Все молоты усердно долбили корчившиеся на шаботах заготовки, и только последний молот — Костин — был неподвижен. А неподалеку от этого осиротевшего молота сидел на куче заготовок тоже осиротевший Петушок.

Но вот по цеху оглушительной трелью раскатился звонок, и снова разом спал царивший здесь гул. А еще минуту спустя вокруг Петушка собралась вся Костина компания.

— Сидишь? — спросил Степа, тщательно обтирая руки ветошью.

Петушок уныло кивнул.

— Да... — задумался Василий. — История...

— Все, — сказал Степа, положив ветошь.— Пошли баниться... И они, все трое, медленно пошли вдоль заметно опустевшего цеха, направляясь в выходу. И вдруг одновременно замерли: навстречу им весело шагал ослепительно улыбающийся Костя.

— Привет! — сказал он как ни в чем не бывало.

Ребята молчали. Только Петушок радостно улыбнулся было, но тут же сжевал свою улыбку. Наконец Василий сказал:

— С приездом!..

А Степа добавил:

— Может, расскажешь все-таки? Где был? Чего делал?

— Пресс-конференция переносится, —улыбнулся Костя. — Спешу сделать заявление вышестоящему начальству.

Ребята постояли немного, глядя ему вслед. А потом Степа скомандовал:

— Пошли! Авось пригодимся!...

Костя открыл дверь с табличкой «Нач. смены» и вошел в небольшой кабинет с маленьким письменным столом и рядами стульев вдоль стен. Сидевший за столом дядя Миша поднял голову, увидел Костю и, кажется, не удивился и не обрадовался. А тот, улыбаясь как можно лучезарнее, проговорил:

— Ошибки признаю безоговорочно. Готов понести любое наказание, вплоть до строгача с занесением.

Дядя Миша не ответил на улыбку.

— Садись, — коротко сказал он. — Рассказывай.

— О чем? — перестав улыбаться, спросил Костя.

— О причине. Тогда и о строгаче подумаем. Если, конечно, причина уважительная.

Костя помолчал и спросил настороженно:

— А если нет?

— Уволим. За прогул.

Дядя Миша сказал это так спокойно, что Костя решил не поверить и попробовал улыбнуться.

— А это не чересчур?

— Позавчера — орешки. Сегодня — прогул. Это тоже чересчур.

— Между прочим, за шесть лет — это первый, — поверив в серьезность дяди Миши, осторожно заметил Костя.— Можно бы и не обострять.

— Приходится, — возразил дядя Миша. — Ты в цехе на виду. И спрос с тебя соответственный.

Костя помолчал, очевидно, обдумывая что-то. И опять спросил:

— А просто поверить нельзя? В то, что причина есть?

— Она не мне нужна. Я не любопытный. А цеху.

— Зачем? — удивился Костя.

— Чтоб каждый знал. Ты же не маленький. Понимать должен, что иначе я не смогу за то же самое спрашивать с других.

— Гласность, конечно, большая сила... — помедлив, усмехнулся Костя.

— Не маленькая,— согласился дядя Миша.

Тогда Костя вскинул голову и спросил:

— Могу предложить свой вариант. По собственному желанию. С сегодняшнего дня. Устраивает?

Дядя Миша глянул на Костю как-то по-новому.

— Ты уж не пугать ли меня вздумал? — тяжело спросил он.

— Ну зачем же? — усмехнулся Костя. — Я же знаю, что незаменимых людей нет.

— Незаменимые есть. Тебя заменить тоже непросто. А вот исключительных не должно быть. В смысле привилегий.

И тогда Костя сказал как будто беспечно:

— Совершенно согласен. А посему одолжите клочок бумажки, заявление сочинить.

Дядя Миша внимательно взглянул на него, понял, что Костя закусил удила, и молча протянул ему лист бумаги. Костя растерялся. Но отступать не пожелал. Достал ручку и начал писать заявление. Костина компания ожидала за дверью.

Размашисто подписав заявление, Костя протянул его дяде Мише и сказал, изо всех сил пытаясь казаться по-прежнему спокойным:

— К вопросу об исключительных... Сегодня я возьму обходной. А завтра посмотрю, что из этого выйдет.

— Ну и что же оно такое особенное выйдет? — поинтересовался дядя Миша.

— Зашьетесь, — пообещал Костя.—Классных кузнецов у вас не густо. На ширпотребе все тянут, а со спецзаказами зашьетесь.

— Вот ты как запел!— протянул дядя Миша. — Одно слово — солист. И талант свой на бочку шлепнул. Вместо козырного туза.

— Туз не туз, но козырь не маленький. С таким я и в другом хоре место найду. Не хуже.

— Ищи, — сказал дядя Миша. — Прямо сейчас и начинай...

И медленно поднявшись, сказал в упор:

— Ты цех, где раньше тебя твой талант увидели и тебе показали, обидел. Ребят, которые этот талант из тебя же за уши тянули, походя оплевал. Только учти: он, талант тоесть, мо-

нета разменная. Начнешь менять — не остановишься.

Он помолчал немного и добавил:

— Потому что талант — не табуретка, с которой на ближнего плевать удобнее. Он на уважении к делу и к людям замешан. Да на чести твоей же собственной. Особенно если она рабочая...

Дядя Миша сел. Сказал обычным тоном:

— А теперь будь здоров. За нас не волнуйся. Мы и хором споем. Не охрипнем.

И демонстративно уткнулся в бумаги.

Костя постоял немного, открыл было рот, но, махнув рукой, круто повернулся и зашагал к двери. Распахнул ее, увидел ребят, понял по ним, что они слышали все, и растерялся.

Ребята молча смотрели на Костю. Потом Василий, прикрыв дверь кабинета, сказал в пространство.

— Может, поговорим? Про солистов-специалистов? Про спецзаказы и ширпотреб? И про то, кто сколько тянет?

— Хватит! — отрезал Степа. — Наговорились! Шесть лет мы с ним... Молились, можно сказать... А он об нас запросто ноги вытер...

Костя откашлялся и попытался улыбнуться, как раньше.

— Не надо трагедий, граждане, — сказал он. — Речь же не о вас.

— А хоть бы и про него! — неожиданно зло сказал Василий, кивнув на съежившегося, судя по всему, очень сострадающего Косте Петушка. — Или непонятно?

— Ты ему не объясняй. Он умный. Все понимает, — сказал Василию Степа. — Пошли. А то как бы до большего дело не дошло.

Они с Василием повернули было, но Степа, заметив, что Петушок намеревается остаться, обнял его за плечи и сказал на удивление мягко:

— Забудь. Не было у нас такого в цехе. И фамилии такой мы не знали...

Уже вечерело, когда Костя вышел из такси возле своего дома с новеньким чемоданом в руках. Водитель такси вышел тоже, открыл багажник. Костя достал оттуда еще два чемодана. Тоже новых и, судя по всему, пустых. Подхватил чемоданы и зашагал к дому.

Войдя в квартиру, он поставил два чемодана в угол, а третий положил перед книжными полками и раскрыл. Постоял немного, задумавшись, потом сгреб в охапку первую попавшуюся стопу книг, и швырнул ее в чемодан. За ней — вторую. Потянул было третью и вдруг насторожился: ему показалось, что в передней коротко звякнул звонок.

Костя подождал немного и, хотя звонок не повторился, бросился к двери. Торопливо щелкнул замком, распахнул дверь... На площадке никого не было. Костя огляделся, потом, сбежав по лестнице и перегнувшись через перила, глянул вниз. Но в подъезде тоже было пусто и тихо.

Костя укладывал книги, когда в прихожей раздался звонок. На этот раз вполне отчетливый. Но Костя не двинулся с места. А когда звонок повторился, он снова рванулся к двери. Распахнул ее, увидел стоящего на пороге Петушка и протянул:

— А-а.... Это ты...

Глянул через его плечо и, больше никого не увидев, спросил все-таки:

— Один?

Петушок кивнул.

— Ну, заходи, — вздохнул Костя.

И, войдя в комнату, снова занялся книгами. Петушок, стоя посреди комнаты, понаблюдал за ним немного. Тускло спросил:

— Значит уезжаешь?

— Значит уезжаю,— в тон ему отозвался Костя, не переставая укладывать книги.

— Правильно делаешь, — неожиданно заявил Петушок.

Костя так удивился, что даже книги укладывать перестал.

— Я бы на твоем месте тоже уехал, — подтвердил Петушок. — И не подумал бы.

— Ты пока еще не на моем, — наконец сказал Костя. — Но все равно — объяснись. Чтоб я тоже понял.

— Тут и понимать нечего! — фыркнул Петушок. — Подумаешь — прогул!..

В тот же момент он по выражению лица Кости догадался, что такое объяснение того явно

не устраивает, и добавил менее решительно:

— А эти... тоже навалились... А еще друзья называются...

Он снова глянул на Костю и умолк.

— Все? — спросил негромко Костя.

— Все... — обронил увядший Петушок.

Костя молча смотрел на него, и чем дольше смотрел, тем все больше съеживался Петушок. А когда молчание стало невыносимым, Костя вдруг улыбнулся, хотя и не очень весело.

— Хотел я тебе речь произнести, — сказал он. — На прощание. С соответствующими выражениями и цитатами из классиков. Но кое-что ты, по-моему, и так понял. Остальное тоже поймешь. Если на моем месте побываешь...

Помолчал чуть и добавил:

— Только бывать я тебе на нем не советую. Как друг и учитель. Пускай даже бывший... Уяснил?

Петушок покачал головой.

— Нет? — удивился Костя.

— Ты же все-таки уезжаешь...

Костя улыбнулся. Сказал задумчиво:

— Рано или поздно все равно пришлось бы. Жалко только, что рано. И так...

Костя задумался. Потом хотел было ответить, но не успел: в прихожей раздался звонок, и он опрометью бросился туда.

Вернулся он довольно скоро с телеграфным бланком в руках. Еще раз глянул в него и снова задумался.

— От нее? — спросил Петушок.

Костя молча протянул ему телеграмму.

И Петушок прочел:

«Чуть не уехала следом. Без тебя совсем страшно.

Жду результата. Дрожу. Целую. Полина».

— Такие вот дела... — рассеянно сказал Костя. — И кто к кому, пока не ясно...

Утром Костя, как всегда тщательно наглаженный и сияющий, шагал по призаводской площади, направляясь к проходным. Но сегодня, против обыкновения, сияли только его ботинки, брюки и рубашка, а сам он был до чрезвычайности мрачен.

Не дойдя до проходных несколько шагов, он остановился, постоял немного и свернул к небольшому зданию, возле двери которого висела табличка «Отдел кадров».

Он вошел в кабинет, где стояли два письменных стола, за одним из которых сидела совсем еще молодая девушка весьма ученого вида.

— Мне сказали, — обратился к ней Костя, — что здесь выдают обходные...

— Присядьте, пожалуйста.

Костя сел.

— Видите ли, — сказала девушка, разложив перед собой огромную анкету и приготовив ручку, — мы проводим социологическое исследование с целью выявления причин текучести кадров. Поэтому, прежде чем выдать вам обходной лист, я попрошу вас ответить на несколько вопросов...

— Алгеброй гармонию проверяете? — усмехнулся Костя. — Ладно. Задавайте ваши вопросы.

Девушка прицелилась в него очками и начала:

— Ваш трудовой стаж?

— Шесть лет. Не считая армии.

— В том числе на этом заводе?

— Столько же.

— Кадровый...— сказала про себя девушка, делая пометки в анкете.

Потом снова приступила к допросу.

— Где получили специальность?

— Здесь же.

— Причина увольнения?

— Несчастный случай, — все так же серьезно сказал Костя.

Девушка даже отшатнулась и на мгновение утратила всю свою ученость.

— С кем? — почти прошептала она.

— Со мной.

Девушка оглядела его и спросила неуверенно:

— Вы... шутите?

— Я серьезен, как социолог.

Девушка обиделась.

— Я, между прочим, на работе, а не в парке культуры и отдыха. И вопрос вам задаю не из личного интереса. Не хотите отвечать — не надо....

Костя наконец улыбнулся.

— Милая девушка! — сказал он. — Мне очень жаль, но для социологии я объект потерянный. И в целях установления причин текучести кадров тоже. Ведь если я скажу вам, что увольняюсь по причине отсутствия в нашем городе театра оперы и балета, вы же не сможете найти в вашей обширной анкете подходящий пунктик. Поэтому выдайте мне обходной и пожелаем друг другу успехов в труде и счастья в личной жизни.

Тогда и девушка улыбнулась тоже.

— Вы ошибаетесь, — сказала она, протягивая Косте обходной лист. — Такой пунктик в нашей анкете есть. Называется он «Недостаточный культурный уровень места жительства». И, кстати, вы не первый, кто увольняется по этой причине.

— Да? — Костя подумал немного и улыбнулся чему-то своему. — Это, пожалуй, научит меня относиться к социологии серьезнее...

Костя вышел из отдела кадров и остановился, мрачно разглядывая обходной лист.

— Эй, земляк! — услышал он вдруг чей-то оклик. Поднял голову и увидел подходившего к нему здоровенного парня.

— Здорово, — сказал парень и протянул Косте руку.

— Привет, — ответил Костя, пожимая ее.

— Снимаешься? — спросил парень, кивнув на обходной.

— А ты?

— А я наоборот. Хожу, соображаю, не поступить ли.

— Ну и как? Сообразил?

— Поможешь, так и соображу.

— Один не способен?

— Информация требуется. Насчет количества.

И парень общеизвестным жестом изобразил, количество чего именно его интересует.

— Понятно, — протянул Костя. — Тебе больше других надо.

— Это точно, — подтвердил парень. — Я, брат, и экспедитором был, и у топографов ошивался, и киношку крутил, и — веришь? — билеты на танцы продавал. С месяц покантуюсь — и с приветом!

— Как колобок, — заметил Костя.

— Какой колобок? — не понял парень.

— Который от дедушки ушел и от бабушки ушел...

Парень засмеялся польщенно.

— В точку! А чего сидеть, раз оклад содержания не подходит? Теперь вот решил тяжелой промышленности понюхать. И обязательно чтоб в горячий цех. Слыхал, понимаешь, что тут с этим вопросом полное крем-брюле.

И спросил с опаской:

— А может, врут люди?

— Родной мой! — проникновенно сказал Костя. — Обманули тебя. За рубль за двадцать приобрели! Разве ж я б отсюда ушел, если б крем-брюле? Ты вот сейчас в холодке стоишь, и то у тебя с носу каплет. А нынче в тени плюс двадцать всего.

И спросил неожиданно:

— Ты считать умеешь? В пределах начальной школы?

— Ну? — нерешительно сказал парень.

— Вот и прибавь к этим двадцати те сорок, которые в цехе. Сколько получится?

— Неужто шестьдесят? — ахнул парень.

— Это сейчас. А в июле и до восьмидесяти доходит...

— А не врешь? — подозрительно спросил парень.

— А ты сюда глянь, — И Костя ткнул пальцем в свой обходной лист. — Видишь? Кузнечно-прессовый. Это и есть горячий... Я же свободно промолчать мог. Да чего же ему, думаю, без приговора нарсуда каторгу принимать? И с заработком скучновато. Я, когда сюда шел, тоже думал, что тут рубли в версту длиной. А они — в тонну весом...

Костя умолк. Тогда заговорил парень.

— Ну, друг! Ну, земеля! — растроганно бормотал он. — Вот уж спасибо, так спасибо! Надо же! Чуть я дурочку не свалял!

— Чего там... — скромничал Костя. — Разве для хорошего человека жалко?

— Слушай! Пойдем, стукнем пузырек на две половинки! У меня еще от последних подъемных осталось по малости...

— Спасибо, друг, — в свою очередь бла-

годарил Костя. — Но, понимаешь, никак не могу. Бегунок подписать надо. Уехать не терпится.

— Я бы тоже уехал, — погрустнел парень, — да на билет не хватает...

— Сколько?

— Да три пятерки и надо то...

— Держи! — сказал Костя и протянул ему деньги.

— Ну, земеля! Ну, друг! — опять растрогался парень, но Костя сказал ему:

— Будь здоров! Да больше о горячих цехах не мечтай! Не по твоему здоровью работа!

И зашагал к проходным.

Он шел по знакомой до мелочей заводской «улице», пролегшей между громадами цехов, немножко чуждый здесь в своем не по месту ярком наряде, невесело поглядывая вокруг, словно прощаясь, и, кажется, впервые ощущая, что все кварталы этой улицы, все ее шумы и гулы давно уже стали непременной частью его жизни. И что сегодня они перестанут ею быть. Он, конечно, знал, что впереди его ждут примерно такие же и, может быть, даже очень похожие «улицы», но знал и то, что этой, с которой все начиналось, не будет, возможно, уже никогда.

С тем же точно ощущением шел он потом и вдоль своего кузнечно-прессового, окруженный его движущимися тенями, обдаваемый внезапным жаром нагревательных печей и провожаемый знакомым лязгом и грохотом, еще более чуждый и одинокий, потому что вокруг были люди, еще вчера считавшие его своим, а сегодня не замечавшие его, как будто он был совершенно незнакомым, до которого им не было никакого дела. Впрочем, когда он проходил мимо очередного молота или пресса и начинал удаляться, кое-кто поднимал голову, провожал его медленным взглядом и снова брался за работу.

Потом Костя все-таки остановился. Остановился неподалеку от своего молота, на котором работал теперь какой-то сонный и рыхловатый парень. Он лениво двигал клещами, и молот у него постукивал тоже лениво, впрочем, иногда вдруг срываясь с этого сонного ритма и отпуская пару ударов в полную силу, отчего парень вздрагивал и едва не шарахался.

Костя понаблюдал за ним немного, мучительно морщась, потом ожесточенно сплюнул, махнул рукой и торопливо ушел.

Сегодняшний обеденный перерыв не был отмечен ни шефским концертом, ни другим запланированным мероприятием, и потому каждый проводил его в соответствии со своими вкусами и склонностями: большинство, встав в широкий круг, гоняли волейбольный мяч, кое-кто в поте лица трудился у теннисных столов или с бадминтонными ракетками в руках, а те, кто постарше, собравшись у «козлиного» стола, вдумчиво постукивали костяшками домино. Были и такие, кто использовал час перерыва с наибольшей эффективностью, как, например, водитель электрокара, сладко спавший на платформе своего экипажа.

Пожалуй, только трое из всего наличного штата кузнечно-прессового цеха не обедали, не играли в тихие и шумные игры и не спали. И этими троими были, конечно, Степа, Василий и Петушок. Они, хмурые и неразговорчивые, сидели в летней курилке — квадрате из четырех скамей, в центре которого помещалась вкопанная в землю железная бочка с водой. Сосредоточенно курили.

Тут их и увидел Костя, вышедший из цеха. Они тоже заметили его. Но Костя, выдержав их взгляды, направился к курилке.

Вошел, сел поодаль. Достал сигареты. Закурил.

Дружно помолчали.

— Привет, — вдруг сказал Степа.

— Привет, — отозвался Костя.

Опять помолчали.

— Уезжать, говорят, собрался? — поинтересовался Василий.

— Собрался.

Еще помолчали.

— К ней?— спросил Степа.

Костя молчал.

— Так бы и сказал, — заметил Василий.

Опять помолчали.

Потом Костя молча полез в карман, вынул три приготовленных заранее пятидесятируб-

левые бумажки. Держа их веером в одной руке, другой выдернул первую и протянул Петушку.

— Получи, — сказал он.

Петушок, застеснявшись, взял бумажку, и Степа с Василием, изумленно глянув на него, потом — друг на друга, конфузливо отвели глаза.

— А это — ваши, — сказал Костя, протягивая им оставшиеся бумажки. — Спасибо за содействие.

— Их тебе Иван Степанович переводил, — сказал Степа. — Сосед твой. Ему и отдай. Ты ведь ему телеграмму отстукал.

— Потому что в отпуске он, — ответил Костя. — Дома должен быть. Другие в это время на смене. А рисковать не имел права.

— Смена не на танцплощадке стоит. В цеху. А у него тоже адрес есть, — сказал Василий.

— Цех у нас и без того шумный, — ответил Костя. — Лишнего не требуется. Так что возвращаю по адресу.

— Нам не к спеху. Мы и подождать можем, — сказал Степа.

— Ты вот это почитай, — добавил Василий. — Может, пригодятся еще. — И протянул Косте вынутую из кармана комбинезона телеграмму.

Костя схватил ее. Мигом прочел. Улыбнулся. Глянул на ребят одновременно виновато и весело.

— Пожалуй, — сказал он, пряча деньги в карман. Потом протянул телеграмму Петушку и добавил: — Читай.

— Из Горького... Срочная. Два адреса: «Первомайская, 6, кв. 18, Баташову Косте, копия машиностроительный, кузнечно-прессовый, ему же... Приняли. Спасибо. Жду встречи. Передай привет ребятам. Целую всех крепко. Полина...»

А Степа спросил неожиданно:

— Бегунок подписал?

— Еще нет. Пропуск сдать осталось.

— Покажи.

Костя достал обходной лист, протянул Степе. Тот взял его, изучил. И сказал:

— Дело серьезное.

Потом аккуратно сложил его и... порвал. Сначала на две половинки, потом еще на две. А когда от большого обходного листа осталась только маленькая пачечка обрывков, протянул Петушку.

— Брось.

Петушок с торжеством швырнул пачечку в бочку с водой; она рассыпалась, и обрывки разом усеяли ее поверхность.

Все четверо молча следили за тем, как они расплываются все шире.

— Лишняя работа. Все равно же повторять придется, — сказал Костя.

— Ничего. Повторишь. По-хорошему, — сказал Степа. И добавил: — А вообще-то и рассказать бы не мешало. О подробностях.

Костя не успел ответить: за стеной цеха призывно ударил звонок.

— Регламент! — улыбнувшись, пожал плечами он. — Так что придется потерпеть до вечера. Адрес пока старый...

— Тогда пошли, — сказал Степа и встал.

Остальные тоже встали и все вместе зашагали к цеху. Скрылись за его железной дверью: сначала — Костя, потом — Степа с Василием, потом — Петушок.

А цех гудел все громче и громче, и скоро уже в этом ровном и спокойном гуле растворились все другие, большие и малые звуки...

Снег растает...

Снег лег на могилу Ольги Жизневой.

Старые ленты еще первых лет советского кино, ленты 20-х годов, лежат бессмертно в круглых коробках.

Лучшей ролью Жизневой того времени была роль Клеманс в картине «Привидение, которое не возвращается».

Ту ленту снял Абрам Роом; сценарий был написан по рассказу Анри Барбюса. Писатель говорил, что картина лучше его рассказа.

Не может быть, чтобы сделанное за десятилетия немого кино навсегда осталось в коробках.

Это не привидение — это жизнь тысяч актеров, это волнение сотен миллионов на разных языках говорящих людей.

Это жизнь актеров, которая не прошла.

Жизнева 20-х годов была красива. В вечных треугольниках старых сюжетов она была женщиной, которая легко разбивала чужую жизнь.

Актеры уже умели играть, но сценаристы не всегда умели раскрыть двойственность зла, его внутреннюю укоризну, полусознание своей вины у искусителей.

Катились, как удлиненные, перегруженные составы, катились по тысячам километров поезда нового искусства.

Мало людей из немого кино перешли через мост, ведущий в звуковое кино. Это не потому, что они были плохие актеры — это потому, что они владели языком другого искусства, в котором действие было ясно и без слов.

Ольга Жизнева перешла через то, что для многих актеров немого кино было смертью. Она вошла в звуковое кино, как мастер.

В пятидесятых годах она снималась во многих лентах. В роли старой балерины Нелидовой она показала нам, как люди передают свое искусство новому поколению, как учат молодежь великому неизменяющемуся искусству движения.

Трудно на сцене и на экране сыграть императрицу, потому что она скована величием — мнимым величием сана. Трудно сыграть короля, и даже шекспировские короли, кроме короля Лира, лишившегося своего звания,— это плохие роли.

В картине «Адмирал Ушаков» Жизнева сыграла императрицу Екатерину Вторую, которая видит своего любовника Потемкина, но другие люди для нее значат меньше, чем стены; она среди толпы одинока и даже не знает про свое одиночество.

В ролях немолодых женщин Ольга Жизнева побеждала прекрасные роли, написанные для молодых.

Много раз я видел картину «Гранатовый браслет». Бедный влюбленный подарил прекрасной богатой женщине гранатовый браслет — полудрагоценность. Он писал до этого ей письма, и они были предметом смеха для семьи красавицы.

Ольга Жизнева играла роль пани Заржицкой, квартирохозяйки бедного чиновника Желткова. Казалось бы — роли почти нет, но женщина на экране нас привлекает тем, что она одна понимает тяжесть и ценность любви. Ей передает герой браслет, чтобы она повесила его к иконе.

Отвергнутая любовь священна, и браслет по-своему показал святость любви. Эта маленькая роль поражала людей и будет поражать.

Немолодая артистка вынесла на гребень произведения святость отвергнутого чувства. Она спокойна, она как бы представитель любви. Она встречает женщину, пришедшую к гробу самоубийцы.

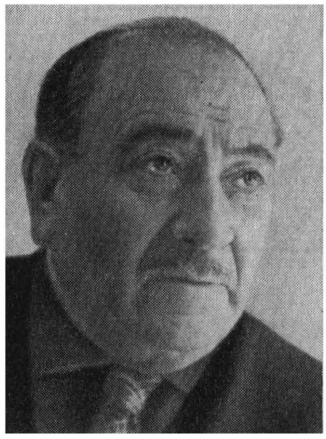
Она нигде не подымает головы, говорит самые обыкновенные слова.

Я видел, как люди задумчиво уходят с этой картины. Я люблю слушать, что говорят зрители после сеансов.

Камень, лежащий на могиле Ольги Жизневой тепл, потому что она согревала сердца людей.

В. Шкловский

Ветеран советской кинематографии



Александр Разумный, гравер, рисовальщик, театральный художник, актер театра, пришел в кино совсем молодым и прежде, чем стать режиссером, освоил массу вспомогательных кинопрофессий, а затем и операторское мастерство.

Юность его совпала с великими революционными событиями в нашей стране, и в них он был не сторонним наблюдателем, а горячим участником. Революция открыла для одаренного юноши путь в кинематограф.

Кто помог ему в создании первой самостоятельной картины «Жизнь и смерть лейтенанта Шмидта»? Не киностудия — в 1917 году советского кинопроизводства еще не было, не частные предприниматели. Эту героическую эпопею он осуществил при поддержке Севастопольского Совета рабочих и солдатских депутатов.

Все его творчество связано с революцией. Ей отдал он свою любовь, свой талант, свои честные, добрые руки настоящего труженика. Александр Ефимович был одним из первых режиссеров-коммунистов в нашем кино. «Комбриг Иванов», «Восстание» — сами названия первых его фильмов красноречиво говорят за себя. Разумный смело включал в свои игровые картины собственноручно снятые документальные кадры боев, сражений и других памятных исторических событий. Среди других кинематографистов он принимал участие в съемках похорон Владимира Ильича Ленина.

Весьма знаменательна в творчестве молодого Разумного первая в кино попытка обращения к экранизации горьковского романа «Мать». Тогда начинающему режиссеру недоставало еще художественного опыта, зрелости, но и в этой ранней работе он сделал открытие — ввел в кинематограф прекрасного актера Ивана Берсенева, сыгравшего Павла Власова.

Около тридцати фильмов создано Александром Разумным; как правило, они имели широкий успех у зрителей — и первые, немые киноленты и особенно незадолго перед войной созданная картина по сюжету Аркадия Гайдара.

От встречи с замечательным писателем Аркадием Гайдаром ведет свою родословную один из любимых киногероев Александра Разумного. Киностудия имени М. Горького, тогда называвшаяся «Союздетфильмом», хранит память о днях работы над картиной о Тимуре. Сценарий «Тимур и его команда» был написан раньше, чем повесть, хотя книга своим выходом в свет опередила картину.

Много радости принесла Александру Ефимовичу недавняя встреча с третьим уже поколением юных зрителей его фильма в день, когда отмечалось тридцатилетие выхода «Тимура и его команды» на экран.

В зале кинотеатра на торжественном сеансе Александр Ефимович услышал после просмотра искренние, добрые слова благодарности от нынешних пионеров и пришедших с ними родителей, видевших эту картину еще детьми. Вспомнили в этот вечер и картину «Личное дело», тоже посвященную пионерам и вышедшую через год после «Тимура». За нее А. Е. Разумный был награжден орденом «Знак почета».

Позже Александр Ефимович поставил фильмы «Миклухо-Маклай», «Школа мастеров», «Случай с ефрейтором Кочетковым», «Игнотас вернулся домой», «Сержант Фетисов» и ряд научно-популярных картин на киностудии «Центрнаучфильм».

Александр Ефимович Разумный прожил долгую и интересную жизнь. Его все любили — и как режиссера, и как общественного деятеля, и, наконец, просто как умного, искреннего, доброго, но строгого друга. Строгого прежде всего к себе.

Он ушел от нас в преклонные годы. Но в памяти своих друзей он навсегда остался молодым, полным сил, удивительно обаятельным человеком...

С. Рубинштейн

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Горячий снег» (по одноименному роману Ю. Бондарева), 10 ч.
Авторы сценария Ю. Бондарев, Е. Григорьев, Г. Егиазаров. Режиссер-постановщик Г. Егиазаров. Главный оператор Ф. Добронравов. Главный художник В. Голиков. Композитор А. Шнитке. Звукооператор В. Курганский.

В главных ролях: Г. Жженов, А. Кузнецов, В. Спиридонов, Б. Токарев, Н. Еременко, Т. Сельникова, А. Бабаджанян, Ю. Назаров, А. Панькин, В. Грачев, К. Тыртов, М. Стрелков, А. Кавалеров, А. Дорожко, Б. Бейшеналиев, И. Ледогоров, Х. Швейц, В. Иванов, А. Зимин, Б. Сморчков, А. Игнатков, В. Бирюков, А. Аржиловский, Г. Корольков.

«Петр Рябинкин» (по одноименной повести В. Кожевникова), 10 ч.
Авторы сценария В. Кожевников, Д. Вятич-Бережных. Режиссер-постановщик Д. Вятич-Бережных. Главный оператор С. Зайцев. Главный художник Е. Черняев. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор О. Упеник.

В главных ролях: В. Спиридонов, Л. Прыгунов, В. Носик, П. Любешкин, Л. Куравлев, Г. Крашенинников, О. Сошникова, Н. Гвоздикова, Г. Комарова, Л. Калюжная, У. Лиелдидж.

«Рассказ об одном дне», 2 ч.
Авторы сценария В. Маканин, С. Ерин. Режиссер-постановщик С. Ерин. Оператор В. Фридкин. Художник С. Меняльщиков. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Ладыгина.

В главных ролях: Л. Соловьева, В. Федченко, В. Хлевинский, Н. Малишевский, Ф. Иванов.

«Самый последний день», 10 ч.
Авторы сценария Б. Васильев, М. Ульянов. Режиссер-постановщик М. Ульянов. Главный оператор Э. Караваев. Главный художник И. Новодережкин. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Киршенбаум.

В главных ролях: М. Ульянов, Б. Чинкин, В. Невинный, Т. Кулиш, С. Пономарев, И. Бунина, А. Парфаньяк, А. Ширшов, В. Носик, Б. Ступка, Н. Граббе, Э. Зорин, В. Зозулин, Н. Твердынская, Л. Жигалин, И. Кашинцев, Н. Парфенов.

«Сапожки» (по мотивам одноименного рассказа В. Шукшина), 2 ч.
Авторы сценария К. Ахтырский, А. Поляков. Режиссер А. Поляков. Оператор Г. Полянок. Художник А. Пластинкин. Звукооператор Р. Берз.

В главных ролях: Г. Юматов, Л. Соколова, И. Рыжов, Ю. Беляев, А. Шаляпин, А. Степанов, Е. Фетисенко, А. Пустяков, Н. Швец, Оксана Суркова.

«Сибирячка», 1-я серия —8 ч., 2-я серия —7 ч.
Автор сценария А. Салынский. Режиссер-постановщик А. Салтыков. Операторы-постановщики Г. Цекавый, В. Якушев. Главный художник С. Волков. Композитор А. Эшпай. Звукооператор А. Кособоков.

В главных ролях: В. Заклунная, Е. Матвеев, Р. Маркова, В. Мороз, С. Пилявская, О. Прохорова, Р. Громадский, Б. Кудрявцев, С. Курилов, Ф. Одиноков, А. Потапов, П. Чернов, Н. Сазонова, О. Анофриев, А. Крыченков, С. Бубнов, Б. Вампилов, О. Васильков, А Елисеев, А. Милюхин, Н. Смирнов, Н. Сморчков, В. Спиридонов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Земля, до востребования», 1-я серия —8 ч., 2-я серия —8 ч.
Автор сценария Е. Воробьев. Режиссер-постановщик В. Дорман. Главный оператор М. Гойхберг. Главный художник М. Горелик. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор Б. Корешков.

В главных ролях: О. Стриженов, О. Жаков, В. Зандберг, Л. Дуров, Д. Столярская, Г. Григорию, Р. Янковский, М. Ножкин, М. Сагайдак, А. Топчиян, Л. Стриженова, Л. Каневский, А. Вертоградов, С. Боярский, А. Граве, О. Хабалов, Б. Никифоров, Г. Тейх, Б. Клюев, О. Эскола, В. Захарченко, Г. Ронинсон, Г. Дрозд, Р. Суховерко.

Киностудия «Ленфильм»

«В черных песках» (по мотивам одноименной повести М. Симашко), 8 ч.
Автор сценария С. Потепалов. Режиссер-постановщик И. Хамраев. Главный оператор А. Чечулин. Главный художник В. Зачиняев. Композитор В. Камилов. Звукооператор Г. Лукина.

В главных ролях: Д. Омаев, Б. Ватаев, Г. Нилов, Л. Мерзин, Б. Аннанов, Л. Сингатулина, Л. Зубкович.

«Меченый атом», 10 ч.
Автор сценария Ф. Шахмагонов. Режиссер-постановщик И. Гостев. Главный оператор Л. Колганов. Главный художник В. Юркевич. Композитор Р. Хозак. Звукооператор С. Шумячер.

В главных ролях: Г. Жженов, В. Самойлов, Г. Тараторкин, М. Погоржельский, Ю. Толубеев, В. Стржельчик, В. Покровский,

Ю. Диоши, Ю. Бебриш, Л. Соколова, П. Кормунин, И. Шабунина, С. Морозов, Ю. Дедович, В. Семенов.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Адрес вашего дома», 9 ч.
Авторы сценария Я. Верещак, Е. Хринюк. Режиссер-постановщик Е. Хринюк. Операторы-постановщики А. Мишурин, А. Деряжный. Главный художник В. Новаков. Композитор Б. Буевский. Звукооператор Г. Матус.
В главных ролях: Н. Крючков, А. Сердюк, В. Носик, С. Логидзе, А. Январев, Л. Бакштаев, А. Мовчан, А. Плотников, Л. Гриценко, В. Волков, А. Федоринская, Н. Попова, Э. Киви, Г. Совчи.

Одесская киностудия

«Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» (по роману Д. Дефо), 9 ч.
Автор сценария Ф. Миронер. Режиссер-постановщик С. Говорухин. Главный оператор О. Мартынов. Главный художник С. Юкин. Композиторы Е. и А. Геворгян. Звукооператоры Р. Вацик, Э. Гончаренко.
В главных ролях: Л. Куравлев, И. Хизанишвили, Е. Жариков, В. Паулус, А. Сафонов, В. Маренков, В. Кулик, В. Мальцев, И. Варпа, С. Габуниа, Ш. Гицба, К. Грубер, В. Гусев, А. Ермолов, Н. Камкия, А. Куликов, Г. Коновалов, А. Лахно, О. Лагвилава, Н. Мосхулия, О. Моминт.

Киностудия «Беларусьфильм» (СССР) — Словацкое фильмопроизводство (ЧССР) —

«Завтра будет поздно...», 10 ч.
Авторы сценария А. Делендик, М. Крно. Режиссеры-постановщики А. Карпов, М. Тяпак. Операторы С. Петровский, В. Свобода. Художники Е. Ганкин, А. Крайчович. Композитор С. Страчина. Звукооператоры Н. Веденеев, О. Поломский.
В главных ролях: М. Княжко, Н. Мордюкова, Е. Ветлова, М. Булгакова, Ф. Шмаков, В. Белохвостик, И. Комаров, В. Шрамченко, В. Ганшин, П. Кормунин, Х. Швейц, Н. Мерзликин, У. Лиелдидж, О. Главачек, М. Дочоломански, И. Будски, М. Губа, Ю. Сарваш, И. Райняк, А. Мрвечка, Б. Крижан, И. Маерчик, И. Кронер, Я. Дюричек, Ю. Ковач.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Белые камни», 8 ч.
Новелла «Морской волк», 2 ч.
Авторы сценария Р. Чейшвили, Р. Чархалашвили. Режиссер-постановщик Р. Чархалашвили. Оператор И. Амассийский. Художник Ш. Гоголашвили. Композитор Г. Канчели. Звукооператор Т. Нанобашвили.
В главных ролях: Л. Элиава, Д. Гаганидзе, Д. Абашидзе, Г. Толордава, Ш. Габелая, О. Зауташвили.
Новелла «Прощай, Инесса», 2 ч.
Автор сценария Р. Эбралидзе. Режиссер-постановщик И. Асатиани. Операторы-постановщики Л. Намгалашвили, А. Филиппашвили. Художник-постановщик К. Хуцишвили. Композитор М. Гванцеладзе. Звукооператор Г. Шубладзе.
В главных ролях: О. Мегвинетухуцеси, А. Лория, Д. Ратиани, Н. Яворская, Г. Берикашвили, Г. Хурошвили.
Новелла «Белые камни», 2 ч.
Автор сценария Р. Габриадзе. Режиссер-постановщик Т. Палавандишвили. Оператор А. Мгебришвили. Художник Р. Габриадзе. Композитор Г. Канчели. Звукооператор В. Долидзе.
В главных ролях: Г. Кавтарадзе, Г. Такайшвили, Р. Какауридзе, Ш. Пирвели, А. Пхакадзе.
Новелла «Гладиатор» (по рассказу Н. Думбадзе), 2 ч.
Автор сценария Т. Мелиава. Режиссер-постановщик Б. Цуладзе. Оператор Н. Сухишвили. Художник Г. Алекси-Месхишвили. Композитор Г. Канчели. Звукооператор В. Гогичайшвили.
В главных ролях: В. Нинуа, Г. Николайшвили.

Киностудия «Казахфильм»

«Горизонты», 8 ч.
Автор сценария Э. Володарский. Режиссер-постановщик А. Машанов. Операторы-постановщики И. Вовнянко, Р. Чикаев. Художник-постановщик Ю. Вайнштох. Композитор М. Мангитаев. Звукооператор У. Давлетгалиев.
В главных ролях: Б. Бейшеналиев, Л. Гилина, С. Гололобов, А. Бастемиева, О. Измайлов, А. Печников, Б. Гитин, Е. Попов, Д. Жолжаксынов, А. Михайлов, А. Кобаладзе.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бек-Назарова

«Айрик», 8 ч.
Автор сценария А. Айвазян. Режиссер-постановщик Г. Малян. Главный оператор К. Мясен. Главный художник М. Аракелян. Композитор Р. Амирханян. Звукооператор К. Курдян.
В главных ролях: М. Мкртчян, А. Шеренц, В. Вардересян, Г. Костанян, Г. Даллакян, А. Меликджанян, Ш. Тухманян, С. Чрчян, А. Никогосян, К. Сукиасян, Ю. Каюров, А. Хандикян, Г. Мкртчян.
«Мужчины», 7 ч.
Авторы сценария Э. Кеосаян, А. Червинский. Режиссер-постановщик Э. Кеосаян. Главный оператор Н. Васильков. Главный художник Р. Бабаян. Композитор Р. Амирханян. Звукооператоры А. Ванецian, К. Курдиян.
В главных ролях: А. Джигарханян, М. Мкртчян, А. Шеренц, А. Геворкян, А. Айвазян, А. Туманян, Л. Кеосаян, В. Подпомогов, С. Потикян, Р. Котанджян, К. Ханданян, А. Саакян.

Киностудия «Киргизфильм»

«Поклонись огню» (по мотивам романа Н. Байтемирова «Памятник истории»), 9 ч.
Авторы сценария Н. Байтемиров, Г. Орлов, Т. Океев. Режиссер-постановщик Т. Океев. Главный оператор К. Кыдыралиев. Главный художник С. Ишенов. Композитор Т. Эрматов. Звукооператор В. Левкович.
В главных ролях: Т. Турсунбаева, И. Рыскулов, С. Кумушалиева, Б. Бейшеналиев, С. Чокморов, Ж. Сейдакматова, М. Рыскулов, Б. Алиев, Ж. Садыков, А. Алымбаев, А. Кыдырназаров, Т. Бердалиев, З. Мадемилова, Н. Дубашев, Ч. Даанышманова, А. Кыргызбаев.

«Фитиль» № 124 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Самонаказание» («Мосфильм»). Автор сценария М. Яровой. Режиссер-постановщик Ю. Чулюкин. Оператор Г. Шатров. Художник-постановщик Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В роли: Б. Новиков.
«Шапочный вопрос» (ЦСДФ). Автор сценария А. Тараскин. Режиссер-оператор Г. Голубов. Звукооператор Ю. Игнатов.
«Вечер воспоминаний» («Мосфильм»). Автор сценария М. Жванецкий. Режиссер-постановщик Э. Климов. Оператор Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: Е. Евстигнеев, А. Смирнов.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 125 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Не по пути» («Союзмультфильм»). Автор сценария А. Столбов. Режиссеры-постановщики. Р. Качанов, И. Подгорский. Оператор Н. Климова. Художник-постановщик Л. Шварцман. Композитор М. Меерович. Звукооператор Г. Мартынюк.
«Отходы и доходы» (ЦСДФ). Автор сценария Ю. Рихтер. Режиссер-постановщик Г. Голубов. Операторы Ф. Бочков, Г. Голубов. Звукооператор Н. Смирнов.

«Жертва гостеприимства» («Мосфильм»). Авторы сценария С. Бодров, Ю. Мартынов. Режиссер-постановщик Н. Михалков. Оператор Д. Коржихин. Художник-постановщик Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В роли: Е. Евстигнеев.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И, Любченко.

Зарубежные фильмы

«Если бы у меня было ружье», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Братиславе (Чехословакия).

Автор сценария Милан Ферко. Режиссер Штефан Угер. Оператор Станислав Шомолани. Художник Антон Крайчович. Композитор Илья Зеленка.

В ролях: Мариан Бернат, Иозеф Граф, Даниель Лапуник, Бригита Хауснерова, Эмилия Дошекова, Анна Грисова, Людовит Райтер, Томаш Жилинчик.

«Женщины вне игры», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).

Автор сценария Венуше Секирова. Режиссер Борживой Земан. Оператор Йозеф Новотный. Художник Карел Черный. Композитор Иржи Стернвальд.

В ролях: Любомир Липский, Иржина Богдалова, Стелла Зазворкова, Ярослава Броускова, Иржи Крампол, Здена Гадрболцова, Витеслав Черный, Ян Скопечек.

«Королевская охота», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Братиславе (Чехословакия) — «Комо-фильмс-Люкс» (Франция).

Автор сценария и режиссер Франсуа Летерье. Оператор Жан Бадаль. Художник Антон Крайчович. Композитор Зденек Лишка.

В ролях: Сэми Фрей, Ванда Вашариова, Клод Брассер, Жак Шалепион, Сюзанн, Флон.

«Папаша на воскресенье», 7 ч.

Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).

Авторы сценария Владимир Калина, Ярослав Мах. Режиссер Ярослав Мах. Оператор Йозеф Гануш. Художник Карел Шквор. Композитор Штепан Луцкий.

В ролях: Сватоплук Матиаш, Регина Разлова, Радован Лукавский, Зора Божинова, Милена Дворска, Зденка Михалкова, Антонин Навратил.

«Принц Баяя» (по мотивам сказки Божены Немцовой), 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).

Автор сценария Эва Кошлерова. Режиссер Антонин Кахлик. Оператор Иржи Мацак. Композитор Владимир Соммер.

В ролях: Иван Палух, Магда Вашариова, Франтишек Велецкий, Густав Опоченский, Карел Аугуста, Иржи Птачник, Владимир Главатый.

«Баллада о свирепом», 8 ч.

Производство «Инекс фильм» (Югославия).

Автор сценария и режиссер Радивое-Лола Джукич. Оператор Милорад Маркович. Художник Марко Пешич. Композитор Зоран Христич.

В ролях: Люба Тадич, Раде Марковић, Драгомир Боянич-Гидра, Ягода Калопер, Абдурахман Шаля.

«Битва на Неретве», 1-я серия — 8 ч.; 2-я серия — 8 ч.

Производство «Босна-фильм», «Ядран-фильм», «Кинема» (Югославия) при участии киностудий Италии, ФРГ, США, Англии.

Авторы сценария Велько Булайич, Ратко Джурович, Стефан Булайич, Уго Пирро. Режиссер Велько Булайич. Оператор Томислав Пинтер. Художники Душко Еричевич, Владимир Тадей. Композитор Владимир Краус-Райтерич.

В ролях: Юл Бриннер, Сергей Бондарчук, Олег Видов, Павле Вуйисич, Милена Дравич, Борис Дворник, Энтони Даусон, Курт Юргенс, Сильва Кошина, Харди Крюгер, Франко Неро, Любиша Самарджич, Орсон Уэллс, Бата Живойинович, Шпела Розин, Коле Ангеловски.

«Девятнадцать девушек и один моряк», 7 ч.

Производство киностудии «Босна-фильм» (Югославия).

Авторы сценария Сад Фетахагич, Лука Павлович. Режиссер Милутин Косавац. Оператор Милош Дикосавлевич. Художник Исмар Муезинович. Композитор Серж Гейнсбург.

В ролях: Ене Биркин, Серж Гейнсбург, Шпела Розин, Дина Рутич, Милош Кандич, Мира Николич, Суада Капич, Саша Мандич, Лиляна Перош.

«Джейн Эйр» (по одноименному роману Шарлотты Бронте), 11 ч.

Производство «Сигиттариус продакшн» (Англия).

Автор сценария Джек Палмен. Режиссер Делберт Манн. Оператор Пол Бисон. Художник Алек Ветчинский. Композитор Джон Уильямс.

В ролях: Джордж К. Скотт, Сюзанна Йорк, Иэн Бэннен, Рэчел Кемпсон, Найри Даун Портер, Джек Хоукинс, Кеннет Гриффит, Розалин Лендор, Шарон Роуз.

«Скандал в старом городе», 8 ч.

Производство «Нурдиск фильм» (Дания).

Авторы сценария Хеннинг Бас, Эрик Баллинг. Режиссер Эрик Баллинг. Оператор Йорген Ков. Художник Хеннинг Бас. Композиторы Бент Фабрициус-Бьерре, Стеен Хольценов.

В ролях: Пауль Райхардт, Хелле Виркнер, Пауль Хаген, Лис Леверт, Кирстен Вальтер, Вилли Ратнов, Ове Спрогее, Артур Иенсен, Гита Нербю.

«Дорога к счастью», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство «Сиппи филмз» (Индия).

Автор сценария и режиссер Нарендер Беди. Оператор Вайкунтх. Художник Судхенду Рой. Композитор Кальянджи Ананджи.

В ролях: Раджеш Кханна, Мумтаз, Анджу Махендру, Дживан, Канхайлал, Ачела Сойчев, Аруна Иранш, Камал Капур.

«Мое имя — клоун», 1-я серия — 8 ч.; 2-я серия — 10 ч.; 3-я серия — 8 ч.

Производство «Радж Капур филмз» (Индия).

Автор сценария Ходжа Ахмад Аббас. Режиссер Радж Капур. Оператор Радху Кармакар. Художник М. Р. Ахрекар. Композитор Шанкар Джайкишан.

В ролях: Риши Капур, Ачала Сачдев, Сими Джаревал, Манодж Кумар, Ксения Рябинкина, Дхармендра, Радж Капур, Падмини, Раджендра Кумар.

«Преданность», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 10 ч.

Производство «Шакти филмз» (Индия).

Автор сценария Сачин Бхоумик. Режиссер Шахти Саманта. Оператор Ашок Дас Гупта. Художник Шанти Дас. Композитор С. Д. Барман.

В ролях: Шармила Тагор, Раджеш Кханна, Суджит Кумар, Пахари Саньял, Анита Датт, Ами Бхаттачария.

«Рам и Шиам», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство «Виджая интернейшнл» (Индия).

Автор сценария Д. В. Нарасараджу. Режиссер Чанакия. Оператор Маркус Бартли. Художник С. Кришна Рао. Композитор Наушад.

В ролях: Дилип Кумар, Мумтаз, Вахида Рехман.

«Признание комиссара полиции прокурору республики», 10 ч.

Производство «Эуро интернейшнл фильм» (Италия).

Авторы сценария Дамиано Дамиани, Сальваторе Лаурани. Режиссер Дамиано Дамиани. Оператор Клаудио Рагона. Художник Умберто Турко. Композитор Рис Ортолани.

В ролях: Франко Неро, Мартин Балзам, Марилу Толо, Клаудио Гора, Артуро Доминичи, Микеле Гаммино, Лючано Лоркас, Джанкарло Прете, Адольфо Ластретти.

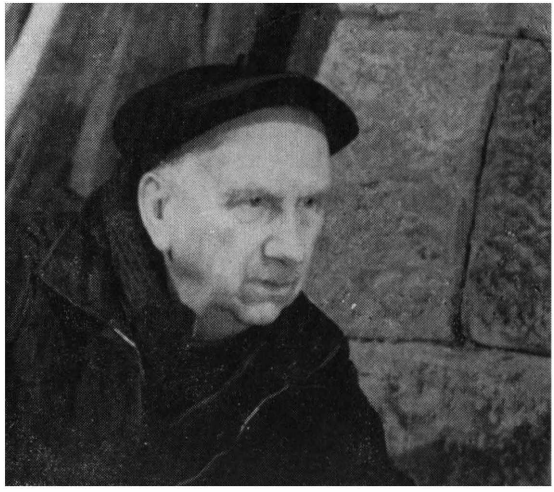
О ПРИСУЖДЕНИИ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ РСФСР В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ 1972 ГОДА

Совет Министров РСФСР, рассмотрев предложения Комиссии Президиума Совета Министров РСФСР по Государственным премиям РСФСР,

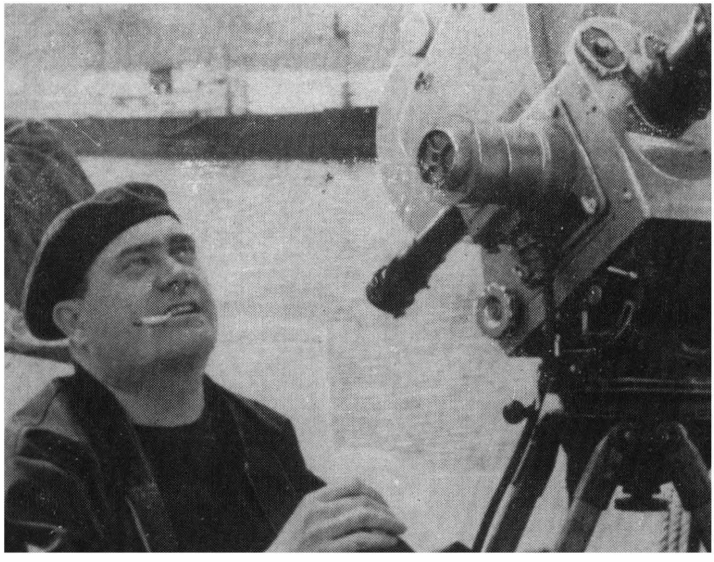
п о с т а н о в л я е т:

Присудить Государственные премии РСФСР 1972 года:

...В области киноискусства — премии имени братьев Васильевых



ДОЛИНУ БОРИСУ ГЕНРИХОВИЧУ, режиссеру, — за создание научно-популярных фильмов: «Удивительная история, похожая на сказку», «Дом Брема», «Король го и другие», «Слепая птица».



ФАРТУСОВУ ФЕДОРУ АЛЕКСЕЕВИЧУ, режиссеру-оператору,— за создание документальных фильмов «Рыбачка», «Здесь Отчизна моя», «Океан — судьба моя».

ИСКУССТВО КИНО 3
1973

Кадры из фильма «Молчание доктора Ивенса» (режиссер Б. Метальников, «Мосфильм»). Вверху — Сергей Бондарчук в роли доктора Ивенса. Справа: вверху — доктор Ивенс—Сергей Бондарчук, Эвелин—Ирина Скобцева; внизу — Оранте — Жанна Болотова.

Индекс 70402